

DESIGN DAS “ESPUMAS”: IMAGEM E ESPAÇO NUM PORTO COMUM

Francisco Soares Magalhães

ABRIL, 2013

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação da Professora Ana Luísa Rainha e apresentada à Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos para execução dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design.

Texto redigido em Português, ao abrigo do acordo ortográfico de 1945 (Decreto n.º 35 228, de 8 de Dezembro de 1945, alterado pelo Decreto-Lei n.º 32/73, de 6 de Fevereiro).



À minha família, aos meus amigos e a toda a estrutura
que ajudou a suportar os encargos inerentes a um
projecto de investigação deste tipo.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, um profundo agradecimento aos meus pais, em especial a minha mãe, por ter suportado diariamente encargos que, apesar de não serem seus, aceitou como se o fossem, sem nunca os pôr em causa.

À minha orientadora, Professora Ana Luísa Rainha, pela paciência demonstrada para apontar constantemente novos caminhos, mas, sobretudo, por nunca lhes ter especificado o destino.

À Professora Doutora Maria Teresa Castilho, pela incansável disponibilidade para acompanhar atentamente um trabalho que, apesar de algo distante da sua área científica, ajudou a estruturar e a dar sentido, mesmo só lhe tendo tido acesso numa fase já algo adiantada do seu desenvolvimento.

Ao Professor Doutor Álvaro Domingues, à Professora Doutora Joana Santos e ao Professor Andrew Howard, por terem contribuído, fugaz mas marcadamente, para a forma e para o conteúdo do projecto de investigação que desenvolvemos.

À Escola Francesa do Porto, por ter constituído um contínuo ponto de aprendizagem e de crescimento pessoal e profissional, que acabou por levar à realização do presente trabalho.

Por último, sabendo que inevitavelmente sem estes últimos os primeiros nunca poderiam existir, aos meus amigos. Em especial à Jó, pelos intermináveis conselhos científicos, mas sobretudo pelos pessoais, que ajudaram não só a suportar, em muitos momentos, as adversidades, como também a que este trabalho se tenha materializado e que dele pudessem ser retiradas algumas considerações; e à Sara, pela constante paciência para decifrar mensagens tardias e normalmente incompreensíveis, que serviram sempre como refúgio emocional nas alturas em que a pessoa de alguma forma se tentava sobrepor ao investigador.

A todas as outras pessoas e instituições que acompanharam todo este caminho específico e toda a viagem que o precedeu e que se lhe sucede.

RESUMO

Palavras-chave:

Design; Espaço; Imagem; Narrativa; Emancipação

Num tempo em que a imagem veicula, aparentemente, um ritmo de consumo excessivo e desgovernado, a cultura contemporânea parece abraçar esta velocidade convulsa sem nunca a contestar. Através de formas de dominação e de fragmentação espacial, a capacidade de colaboração potenciada pelas alterações sociais e tecnológicas introduzidas pelos últimos dois séculos tem sido, em muitos casos, totalmente subvertida. O espaço urbano, que se teria transformado numa entidade permeável, flexível e mutável (o “espaço espumoso”), continua hoje a apresentar-se excessivamente compartimentado e estratificado. Ainda assim, as últimas décadas do século XX terão sido responsáveis por tornar as formas de dominação e estratificação cada vez mais evidentes, conferindo à nossa reflexão um carácter de urgência e pertinência que é exemplificado através da análise do caso portuense.

O conceito de “espaço comum” apresenta-se como uma modalidade do “espaço espumoso” que pretende aproveitar essa herança deixada pelo final do século XX para contrariar a continuada oposição entre espaço público e espaço privado.

Deste modo, o design(er) parece hoje ter a capacidade de trabalhar no seio das lógicas que dividem o espaço e a cultura contemporânea tendo como finalidade contrariá-las e contrapô-las. Este comportamento poderá suportar-se largamente na imagem, fundamentalmente nas suas propriedades narrativas, expondo-a no “espaço comum” como ferramenta emancipadora que permita e fomenta uma maior implicação do design(er) no contexto local.

ABSTRACT

Keywords:

Design; Space; Image; Narrative; Emancipation

In a time when the image apparently conveys an excessive and frenzied consumption rhythm, contemporary culture seems to embrace this convulsive speed without ever contesting it. Through forms of domination and spacial repartition, the collaborative potential harnessed by the social and technological transformations introduced by the last two centuries has, in many cases, been totally subverted. Urban space, which would have shifted into a permeable, flexible and mutable entity (the “foamy space”), continues nowadays to present itself as an overly compartmentalized and stratified entity. Still, the last two decades of the twentieth century were responsible for making those forms of domination and stratification increasingly evident, giving our work a matter of urgency and relevance that is evident in the case of Porto.

The concept of “common space” presents itself as a mode of “foamy space” that wants to take advantage of the legacy left by the late twentieth century to counter the continuing opposition between public and private space.

Thus, (the) design(er) now seems to have the ability to work within the logics that divide space and contemporary culture with the aim of counteracting them. This behavior may bear heavily on the image, primarily on its narrative properties, exposing it in the “common space” as an emancipatory tool that allows and encourages greater involvement of (the) design(er) in the local context.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	13
DA FRAGMENTAÇÃO DO ESPAÇO AO CONCEITO DE “ESPAÇO COMUM”	22
1/UM NOVO CONCEITO DE ESPAÇO PÚBLICO	27
2/A EVOLUÇÃO MEDIÁTICA DO ESPAÇO URBANO	49
DA IMAGEM DO ESPAÇO AO ESPAÇO DA IMAGEM	60
3/SOBRE A CONDIÇÃO DE LUGAR	73
3.1 O “FLÂNEUR” E O SEU LUGAR NAS ARCADAS	74
3.2 A FUGA DA BURGUESIA E A INTERIORIZAÇÃO DO PORTO	79
3.3 A IMAGEM NO LUGAR DA DISCIPLINA	82
4/SOBRE A CONDIÇÃO DE FLUXO	95
4.1 A CRISE (DA CRÍTICA) DA IMAGEM ENQUANTO REPRESENTAÇÃO	99
4.2 A INDETERMINAÇÃO DA IMAGEM COMO POTÊNCIA DO ESPAÇO “ESPUMOSO”	105
A “IMAGEM PENSATIVA” NUM PORTO COMUM	118
5/PORTO 2.011: MANOBRAS AUTOGESTIONADAS PELA CULTURA	125
5.1 CONTRA OS BARÕES, OCUPAR! MANOBRAR!	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175
LISTA DE IMAGENS	183

No porto, face a uma administração dinâmica em vários quadrantes, face a uma cidade e uma região com uma população jovem, ambiciosa e homogénea, a que se alia não só uma tradição de liberdade, de trabalho, de abertura, como toda uma experiência de afazeres mercantis, industriais, políticos e algumas vezes culturais, essencial é convencer os meios económicos e os responsáveis pela política, pela técnica, pela administração e pela comunicação social do papel fundamentalíssimo da educação e da cultura. E a educação há-de funcionar sob a forma de aprendizagem para a mudança, à luz da criatividade e da pesquisa, complementada por permanente actualização, indispensavelmente vitalizadas pela exigência, pela responsabilidade e pela qualidade, a primar nas iniciativas e nas formas de trabalho e de gestão públicas e privadas.

— **Luís de Oliveira Ramos**, HISTÓRIA DO PORTO (1995)

INTRODUÇÃO

Design das “espumas”: *Imagem e Espaço num Porto comum* não se apresenta como uma reflexão sobre design ou arquitectura, mas antes sobre termos que de alguma forma os afectem e por eles sejam afectados. Reflecte-se então sobre espaços e imagens concretos, mas também sobre as relações que se estabelecem entre esses espaços e entre essas imagens. Reflecte-se ainda, e fundamentalmente, sobre as relações estabelecidas entre imagem e espaço. No entanto, partindo do pressuposto que as imagens não são meramente representativas de um espaço, mas que podem também, em determinadas circunstâncias, constituir em si mesmo uma realidade espacial (conforme evidenciado pelo trabalho de Rem Koolhaas e de Nigel Coates, ou ainda por algumas observações de Walter Benjamin e de Beatriz Colomina, por exemplo), o nosso estudo debruça-se sobre a entidade que medeia a relação entre imagem e espaço: “o animal humano”. Assim, reflecte-se necessariamente à cerca do conceito de design, para o qual as pessoas são inevitavelmente o principal motor.

Tendo por base o pressuposto de Jacques Rancière (2010) de que “o animal humano aprende todas as coisas (...) observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um facto, um signo com outro signo” (p. 18), introduz-se a noção de *uma emancipação do actual*, que tomamos como objectivo geral da nossa investigação, e que implica e está implicada numa hipotética transformação das relações entre espaços, pessoas e imagens em verdadeiras inter-relações, que pressuporiam a ruptura da dependência de uma das entidades relativamente às outras. Assim – continuando com o apoio na terminologia de Jacques Rancière –, independentemente do tipo de “animal humano” (designer/não-designer, arquitecto/não-arquitecto, utilizador/não-utilizador) responsável pelo acto de actualizar a “floresta de coisas e de signos que o rodeiam”,

“é sempre a mesma inteligência que se encontra em acção, uma inteligência que traduz signos por outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que uma outra inteligência trata de lhe comunicar” (Rancière, 2010, p. 19).

Apoiando-nos agora na terminologia de Peter Sloterdijk (2005), importa introduzir o conceito de “espaço espumoso”, aspecto que o autor toma para caracterizar o “espaço humano” contemporâneo, e que segundo o mesmo é “littéralement ab utero, formé de manière d’abord bipolaire, puis, à des paliers plus élevés, pluripolaire. Il possède la structure et la dynamique d’une imbrication animante de créatures vivantes (...) qui aspirent à la proximité et à la participation” (p. 10). Estas “criaturas vivas que aspiram à proximidade e à participação” parecem então corresponder, na cultura contemporânea fortemente urbanizada do início do século XXI, essencialmente aos habitantes das cidades, ou dos espaços urbanos.

No entanto, a cidade – entidade milenar intrínseca ao aumento da velocidade e frequência com que o ser humano promove alterações no ambiente que o rodeia e nas lógicas relacionais segundo as quais se

organiza – tem vindo a sofrer um alargamento e uma disseminação que tornam esta tipologia de organização social cada vez mais abrangente e mais complexa. Assim, a miríade de formas distintas que as cidades têm vindo a assumir coloca em causa a própria ideia de cidade. O processo de industrialização, que se intensificou ao longo do século XIX, e a (tele) globalização, apoiada nos média de massas e nas novas tecnologias de informação introduzidas pelo século XX, parecem ter contribuído largamente para o aumento das variações na forma e na dimensão assumidas pelas cidades contemporâneas. Por conseguinte, torna-se hoje tarefa quase impossível produzir uma definição universal de cidade e dos elementos e relações que a constituem.

A cidade – ou a metrópole – contemporânea poderá então ser comparada a um ser vivo: é singular, individual, tem carácter e personalidade, mas insere-se inevitavelmente numa rede de comunicação com outros ‘seres vivos’, com outras cidades e com outros espaços urbanos, encontrando-se, por isso, em constante evolução. Desta necessidade de actualização permanente, intrínseca à civilização urbana, resulta a transformação da sua singularidade numa diversificada teia de personalidades conflituantes. A impossibilidade de definir universalmente o conceito de cidade encaminha-nos para a ideia de que o espaço urbano contemporâneo se define mais pelas relações que se estabelecem entre os diferentes elementos que nele se concentram do que propriamente por esses elementos em si.

As relações estabelecidas entre estes diferentes elementos, naturais e/ou artificiais, adquirem especial relevância numa investigação que versa sobre diferentes matérias que de alguma forma se relacionem com o campo disciplinar do design e que se insere especificamente no ramo de design de espaço urbano e interiores. O primeiro objectivo da nossa investigação é, por isso, tentar perceber qual poderá ser o papel do design, e do designer, no (re)estabelecimento ou na (re)definição das relações e dos processos que definem e simultaneamente são definidos pelo espaços urbanos contemporâneos.

Este inter-relacionamento é mediado pela floresta de signos e de figuras que constitui o “espaço humano” contemporâneo, indo de encontro à afirmação de Beatriz Colomina (2002) de que “aquilo que é realmente consumido nas cidades de hoje são imagens” (p. 151). Neste sentido, Jacques Rancière (2010) afirma que “vulgarmente supomos que uma imagem é apenas objecto de pensamento”; contudo, a noção de “imagem pensativa” que apresenta é a de “uma imagem que contém pensamento não pensado, um pensamento que não é susceptível de ser atribuído à intenção daquele que a produz e que causa um efeito naquele que a vê, sem que este a ligue a um objecto determinado” (p. 157).

O foco que o presente estudo aponta ao conceito de imagem pretende reforçar a indeterminação, a imprevisibilidade e a subjectividade afecta às inter-relações estabelecidas entre os diferentes elementos (materiais, humanos e imagéticos) que constituem os espaços urbanos contemporâneos. O segundo objectivo da nossa investigação será então compreender a evolução e a actualidade do conceito de imagem e, especificamente, a importância deste conceito, e da sua utilização

por parte do design(er), para a (re)definição dos diferentes processos e relações que definem e são definidos pelos espaços urbanos.

A nossa análise centra-se, por isso, fundamentalmente em torno do antigo conceito de espaço público, uma vez que este representaria, aparentemente, um tipo de espaço onde seria privilegiado o encontro e o confronto dos diferentes elementos que povoam as cidades e o espaço urbano. No entanto, identifica-se, na sociedade fortemente urbanizada do início do século XXI, uma tendência quase generalizada para a interiorização deste espaço relacional, o que resulta numa incompatibilidade da definição tradicional de espaço público com as lógicas urbanas contemporâneas. Segundo Peter Sloterdijk (2005), esta imbricação de criaturas vivas que aspiram à proximidade e à participação,

“déclenche la proximité perverse de l’agression primaire; dans le même temps, elle recèle toutes les possibilités que la tradition a désignées sous des concepts sonores comme amitié, amour, compréhension, consensus, concordia et communitas: même l’expression déchue de solidarité, à laquelle la gauche sans élan de notre époque a accroché son âme (et qui signifie aujourd’hui quelque chose comme télé-sentimentalité) ne peut plus être régénérée, pour autant qu’elle puisse l’être, que par cette source” (p. 10).

Neste sentido, o primeiro capítulo do nosso trabalho esboça uma actualização da definição tradicional de espaço público que pretende servir como fio condutor do resto da nossa investigação. A ideia de um “espaço comum” surge então como resposta a esta aparente incompatibilidade entre o conceito tradicional de espaço público e aquilo a que nos referimos como “espaço espumoso”, ou como a forma contemporânea assumida pelo “espaço humano”. Este entendimento do “espaço humano” contemporâneo como sendo uma entidade espumosa implica que este conceito é, nos nossos dias, visto como um organismo vivo, uma vez que tem a capacidade de aprender, de se adaptar, de crescer e de evoluir, tendo por base lógicas de vizinhança e de proximidade que são de tal forma flexíveis e híbridas que perderam as limitações geográficas, étnicas e culturais que em tempos definiam este espaço humano.

Compreendendo que a definição tradicional de espaço público não parece ter sido capaz de acompanhar esta transformação do espaço coexistencial numa entidade espumosa, amorfa, adaptável, diversificada e relacional, tendo sido continuamente enclausuradas no interior das habitações e de edifícios controlados e vigiados todas as aspirações à actividade social que antes teriam lugar no espaço da rua, no espaço entre esses edifícios – ainda que estivessem submetidas às barreiras físicas e ideológicas que caracterizavam esse espaço –, no segundo capítulo do nosso trabalho tentaremos perceber qual terá sido o papel desempenhado pelo design, pela arquitectura e pelo pensamento crítico que está afecto a estas áreas no desenvolvimento destas alterações. Faremos, por isso, uma contextualização do espaço urbano e das evoluções sociais e tecnológicas que têm vindo a alterar profundamente as suas dinâmicas. Destas evoluções tecnológicas sublinham-se aquelas que de alguma forma contextualizem e caracterizem o conceito de

imagem e a importância da sua relação com o conceito de espaço, que define o grande tema da nossa investigação.

Como forma de sustentar esta reflexão, sentimos a necessidade de restringir o presente estudo a um território circunscrito ao Porto, colocando especial ênfase em exemplos afectos ao rio Douro. Uma perspectiva evolucionista que, apesar de não se pretender demasiado ancorada em datas ou períodos históricos específicos, se centra essencialmente no intervalo de tempo que vai do início do século XIX ao início do século XXI. Tendo definido o “espaço comum” – visto como uma entidade híbrida que não pode ser nem interior nem exterior, nem pública nem privada, nem real nem imaginária, mas que será ao mesmo tempo tudo isso – como o objecto de estudo do nosso trabalho, a relação que o rio Douro e o Porto estabeleceram ao longo do período em que se centra a nossa análise parece justificar esta escolha, que, por sua vez, tem ainda por base uma forte motivação pessoal. Álvaro Domingues (2009) identifica, durante o período histórico a que confinamos esta análise, uma importante transformação nessa mesma relação que terá contribuído para uma mudança radical nos impulsos urbanísticos de ambas as margens do Douro e na forma de pensar a relação da cidade com a região em que se insere.

Tendo por base esta observação, será então explorado o confronto entre interior e exterior, entre público e privado, entre real e imaginário, no fundo, será explorado “le divorce entre culture officielle et culture populaire, entre goût élitiste et imagination populaire” (Koolhaas, 1978, p. 55). O que se pretende com esta análise da evolução de espaços urbanos ligados à cidade do Porto é então identificar três formas distintas de entender o conceito de espaço (principalmente o de “espaço comum”), o conceito de imagem, o design enquanto campo disciplinar e, ao mesmo tempo, a intersecção entre eles. Estes três olhares sobre o Porto e o Douro serão então expostos no terceiro, quarto e quinto capítulos do nosso trabalho.

Assim, o terceiro capítulo do nosso projecto de investigação recuperará o conceito do “flâneur” para lançar um olhar sobre alguns lugares específicos da cidade do Porto e sobre a sua relação com o rio Douro. Focar-se-á essencialmente o carácter experiencial e deambulatório que foi atribuído ao conceito por Baudelaire, no século XIX, para realçar a importância que o lugar, o ambiente e a vivência específicos de um determinado espaço urbano desempenham na procura da sobrevivência individual por parte do habitante ou do visitante desse espaço.

As preocupações relativas à especialização e à divisão do trabalho, evidenciadas por Walter Benjamin (2010) como resultado do seu aprofundamento da visão de “flâneur”, servirão de base à identificação de uma crise de interioridade, exemplificada no caso do Porto pelo reordenamento espacial, mas sobretudo social, da cidade, levado a cabo em meados do século XIX com uma grande influência da burguesia portuense. Esta ideia de uma crise de “interior(idade)”, conforme a definiu, já no século XXI, o arquitecto Manuel Mendes (2002), sintetiza-se de alguma forma com a sua afirmação de que “o Porto é uma cidade fechada, onde, eventualmente, o ‘urbano’ tem dificuldade em (a)firmar-

se – é um território particularmente organizado por ruas, ruas de tecido escasso-contentor” (p. 137). No entanto, destacar-se-á ainda o papel que o rio Douro desempenhou, em parte, na negação desta reorganização da cidade, uma vez que, conforme identificaremos tomando por base as observações de Maria do Carmo Serén e Gaspar Martins Pereira (1995), apesar da tendência burguesa para fixar a sua habitação normalmente em locais mais periféricos da cidade, as trocas e transacções comerciais, financeiras, mercantis e sociais continuaram a desenvolver-se em grande parte na zona da baixa ribeirinha.

O terceiro capítulo terminará com a ideia de que este reordenamento terá ainda resultado numa tentativa de (sub)aproveitar a imagem enquanto ferramenta pedagógica, utilizada por algumas camadas da sociedade portuense como forma de disseminação e imposição das lógicas da vigilância e do controle ao resto da população. Serão, no entanto, por nós identificadas, tendo por base o conceito da “emancipação intelectual” formulado por Jacques Rancière (2010), qualidades inerentes a qualquer imagem que terão ajudado a tornar mais evidente essa intenção e, consequentemente, contribuído, juntamente com o papel desempenhado pelo rio, para que a mesma comesse a ser posta em causa de forma mais veemente.

Nesse sentido, o quarto capítulo dará continuidade à subversão da ideia da imagem enquanto ferramenta de controle, uma vez que a análise se fará tendo por base duas curtas-metragens de Manoel de Oliveira, *Douro Faina Fluvial* (1931) e *O Pintor e a Cidade* (1956), que se desenrolam na cidade do Porto. Lançaremos assim um olhar mais mediatizado sobre a cidade e a sua relação com o Douro, utilizando a imagem e a montagem cinematográficas como exemplificativas de uma alteração das noções de velocidade e de distância que ajudou a veicular, durante o século XX, a visão de que a realidade, até aqui sólida e controlável, se teria transformado num fluxo imprevisível. Será assim dado destaque ao papel da crítica social e cultural da época, que também o pensamento crítico afecto à disciplina do design e da arquitectura parece ter partilhado, na dissimulação dos efeitos negativos dessa suposta transformação, que seriam inesperados e incontroláveis, enquanto resultados directos do excesso de imagens, de mercadorias e de tecnologias.

Será ainda aprofundada a ideia que a sociedade contemporânea, e mais uma vez destacando o caso do Porto e dos espaços urbanos contíguos ao rio Douro, continua a atravessar uma crise de “interior(idade)” que parece ter resultado da incompatibilidade do tradicional conceito de espaço público com o novo “espaço espumoso”. Nesse sentido, será abordada a transformação sofrida pelo Douro no período em análise, identificada por Álvaro Domingues (2009) ou Germano Silva (2002), por exemplo. Se o rio desempenhou, durante o século XIX, um papel central na manutenção da convivência entre diferentes classes sociais num mesmo espaço geográfico, o imaginário por si produzido, que se foi tornando ao longo do século XX cada vez mais independente da sua localização geográfica, terá potenciado e fomentado a retracção de alguns habitantes no interior das suas habitações. Esta alteração servirá como exemplo genérico de um “(des)encontro problemático entre cidade compacta e cidade sem

aglomeração” (p. 132), identificado por Manuel Mendes (2002) no Porto do século XXI.

No quinto capítulo, continua-se – acentuando-o – o destaque dado ao longo de todo o nosso trabalho às imagens que representam, geram ou são geradas por determinados espaços. Assim, todo este capítulo se organiza mediante dois fluxos de imagens – um constituído por imagens literárias, outro por imagens gráficas – que pretendem reflectir à cerca do papel do design, e do designer, na (re)definição dos lugares, dos processos e das relações que definem e são definidos por alguns espaços urbanos afectos à cidade do Porto. Será ainda evidenciado o mesmo “(des)encontro” que identificámos no capítulo anterior, desta feita exemplificado por imagens e espaços concretos afectos ao Porto, na tentativa de identificar algumas (in)capacidades demonstradas pelo “espaço comum” da cidade em se compatibilizar com as lógicas urbanas contemporâneas.

A análise à iniciativa *Porto 2001: Capital Europeia da Cultura* pretende ilustrar uma (in)capacidade do Porto em se adaptar à realidade imposta pelo conceito do “espaço espumoso”. Esta capacidade exemplifica-se pelo facto de esta iniciativa ter de alguma forma aproveitado a cooperação, a flexibilidade e a adaptabilidade que o “espaço espumoso” potencia, conforme será aprofundado através da análise a alguns equipamentos arquitectónicos que pontuam a marginal portuense, por exemplo. No entanto, será também evidenciada exemplarmente a aparente incapacidade demonstrada pela cidade em aproveitar o potencial de (re)desenho – ou (re)definição – das “espumas” que a *Porto 2001* também parecia permitir.

Serão utilizados casos, e relações entre casos, de arquitectura e de design para exemplificar, no contexto portuense, uma capacidade de operação no seio das mesmas formas de dominação capitalistas contemporâneas que são responsáveis, por exemplo, pela atribuição do estatuto de *Capital Europeia da Cultura*. Por outro lado, os mesmos casos serão também exemplares de uma utilização intensiva da imagem como forma de permitir ao edificado estabelecer ligações com o contexto que o rodeia sem no entanto as tornar demasiado impositivas ou restritivas. Uma capacidade do design e da arquitectura para fomentar a apropriação individualizada dos seus produtos por parte de cada visitante, reforçada ainda pela indeterminação do percurso arquitectónico de alguns dos referidos casos, ou pelo espírito de inclusão manifestado por outros.

Alguns projectos ligados ao programa *Manobras no Porto*, sublinham a importância da “ficção social” – conforme a terminologia de John Thackara (2005) – para o projecto, ou o processo, de design, servindo para introduzir a questão da inclusão do cidadão comum, do não-projectista, em diferentes momentos da actividade projectual do designer. Esta questão da imbricação do projecto de design no contexto – geográfico mas sobretudo social – a que se destina, introduz outros casos que servirão também para exemplificar a possível utilidade do design e da imagem enquanto ferramentas de apropriação, intervenção e comunicação do espaço urbano e dos elementos que o compõem. A exposição pública da imagem, e o seu papel na (re)definição desses elementos, serão ainda abordados através de inúmeros exemplos de

outdoors publicitários, azulejaria religiosa ou *graffitis* políticos, por exemplo.

Por fim, a análise de alguns movimentos da cidade no final da primeira década do século XXI servirá para questionar de alguma forma a ideia de que nos dez anos que separam a iniciativa *Porto 2001: Capital europeia da Cultura* desses movimentos, a cidade do Porto e os diferentes órgãos que a foram gerindo não teriam sido capazes de aproveitar o legado deixado à cidade pela iniciativa europeia. Por outro lado, identifica-se ainda um carácter mais político, ou politizado, mais implicado no contexto local, que se associa ao designer e ao campo disciplinar do design neste início de século.

Assim, as “espumas” que o título do nosso trabalho se propõe a (re)desenhar, ou antes a (re)designar, não serão tanto as “installations de séparation communes (parois, portes, couloirs, rues, clôtures, installations frontalières, zones de transit, médias)” (Sloterdijk, 2005, p. 347), mas talvez antes as

“structures de moyenne et de grande taille – une convention nationale, une Love Parade, un club, une loge de franc-maçons, le personnel d'une entreprise, une assemblée d'actionnaires, le public d'une salle de concert, un voisinage suburbain, une classe d'école, une communauté religieuse, une foule d'automobilistes coincés dans un bouchon, un congrès d'union de contribuables” (Sloterdijk, 2005, p. 535).

DESIGN DAS “ESPUMAS”:
IMAGEM E ESPAÇO NUM PORTO COMUM



Da fragmentação do espaço ao conceito de “espaço comum”

It is one of the ironies of our age that now, when the street has become the hottest commodity in advertising culture, street culture itself is under siege. From New York to Vancouver to London, police crackdowns on graffiti, poster, panhandling, sidewalk art, squeegee kids, community gardening and food vendors are rapidly criminalizing everything that is truly street-level in the life of a city.

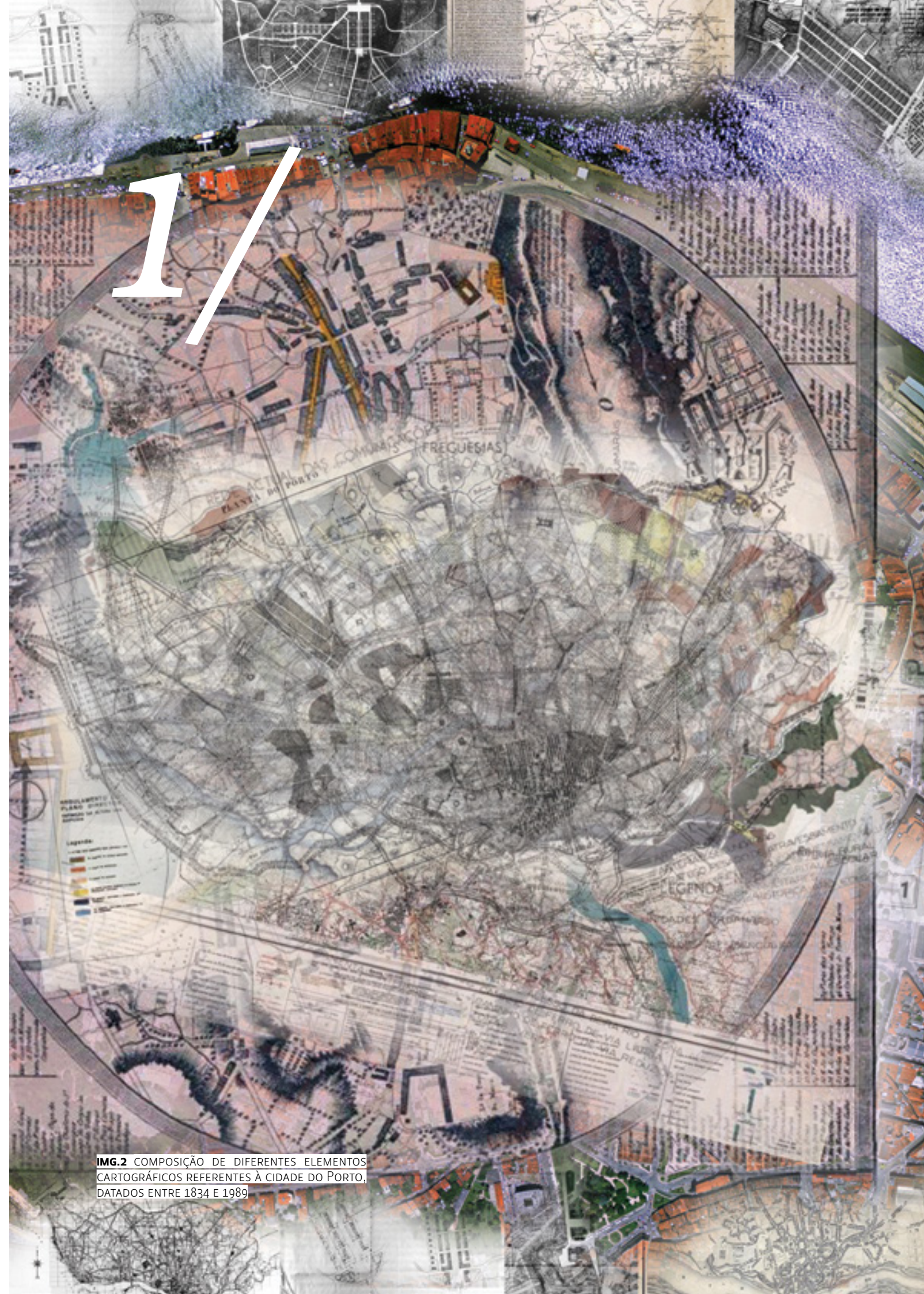
— Naomi Klein, NO LOGO (2005)

IMG.1 AS “ESPUMAS” CHEGAM À CIDADE A PARTIR DO EXTERIOR E AJUDAM A DEFINIR ALGUNS DOS SEUS PROCESSOS, MAS TAMBÉM SÃO PRODUZIDAS E DEFINIDAS PELOS SEUS PROCESSOS ENDÓGENOS.

DESIGN DAS “ESPUMAS”:
IMAGEM E ESPAÇO NUM PORTO COMUM

1/

IMG.2 COMPOSIÇÃO DE DIFERENTES ELEMENTOS
CARTOGRÁFICOS REFERENTES À CIDADE DO PORTO,
DATADOS ENTRE 1834 E 1989



UM NOVO CONCEITO DE ESPAÇO PÚBLICO

For public space to become what it used to be, meaning a place where ‘differents’ come together, people must overcome their fear of conflict, grow out of their obsession with controlled or purified experiences, learn to live with ambiguities and uncertainties...

— Carlos Garcia Vázquez, COMMON SPACE (2005)

A noção de espaço tem vindo a ser trabalhada ao longo dos tempos nas mais diversas áreas, desde a arquitectura à astronomia, passando pela geologia, pela geografia, pelas artes plásticas e pelo urbanismo. No entanto, algumas disciplinas parecem ter-se alheado da discussão em torno deste conceito, nomeadamente a economia, a psicologia e a sociologia (Merlin, 1996). Este alheamento, por parte de disciplinas como a psicologia ou a sociologia, decorre de uma valorização dos estudos em torno da vertente física e territorial do conceito de espaço, em detrimento da sua dimensão experiencial e fenomenológica, tradicionalmente mais próxima das ciências humanas.

O design, enquanto disciplina, parece ter acompanhado, e por vezes até ditado, essa tendência para a valorização da dimensão física e formal do espaço e dos objectos que o povoam. Contudo, nos últimos anos assistimos a uma forte inclinação para a utilização de métodos projectuais focados no processo e dependentes do observador (Mitchell, 1988). Esta mudança de ênfase nos autores e nos objectos de design para a ênfase nos processos de design e no seu usuário, evidencia a necessidade do designer contemporâneo adoptar uma multiplicidade de estratégias afectas a diversas áreas e disciplinas, sobretudo quando se trata de um projecto para o espaço urbano (Davies & Parrinder, 2010). Indicia também uma revalorização da dimensão experiencial e subjectiva do espaço, dos produtos e dos serviços que, desde o início da industrialização, tem sido relegada para segundo plano em detrimento da sua dimensão material (Mitchell, 1988).

Ao design, e especificamente ao design de espaços urbanos, parece então hoje reservada a tarefa de se relacionar com conceitos, ideias, teorias e experiências de outras realidades para informar e actualizar as suas práticas. Esta abordagem interdisciplinar — ou talvez mesmo transdisciplinar — acaba por ser indissociável do design, enquanto disciplina, mas parece também indissociável da cultura contemporânea, caracterizada pela concentração geográfica da diversidade e da multiplicidade e, simultaneamente, pela capacidade de dispersão quase global de um determinado conjunto ou de uma determinada comunidade que partilhe referências, interesses ou objectivos (McLuhan, 2003).

A cultura contemporânea, pluralista e multifocal, tem caminhado na direcção da clausura, do isolamento e do controlo como solução para a crise do espaço público, que se vai fazendo notar na lógica urbana pós-

moderna (Vázquez, 2005). Em Portugal, especificamente, segundo o arquitecto Manuel Mendes (2002),

“vagueia-se numa espécie de descolamento de retina mais ou menos eufórico, o qual por vezes parece fazer confundir a paisagem de interior próprio, lugar de gestos localizados, com um interior domesticado, tocado, instrumentalizado, colonizado numa rotineira fantasia do exterior, gestos de baba e espuma para adormecer/atalhar a distância a outros” (p. 131).

Esta espécie de crise de identidade, ou de “interior(idade)”, como se lhe refere Manuel Mendes, não é, contudo, exclusiva do contexto portuense, nem mesmo do português. A ideia de um “espaço comum”, um espaço de liberdade, orientado para a partilha, para a transferência e para o relacionamento, surge assim aqui como tentativa de resposta a uma importante questão que marca o início deste nosso projecto de investigação. Deste modo, a interrogação “is public space incompatible with contemporary urban logic?” (Vázquez, 2005, p. 15) surge interpelativa, já que a definição de “espaço comum” que se apresenta neste capítulo pretende servir de base para a resposta a esta pergunta.

Esta ideia de “espaço comum” poderia talvez representar o ‘palco’ onde se desenrola qualquer uma das “cenar de discentimento susceptíveis de ocorrer em qualquer lugar e em qualquer momento” (Rancière, 2010, p. 73). Sabendo que, para Jacques Rancière (2010),

“o que discentimento quer dizer é uma organização do sensível na qual não há nem realidade oculta sob as aparências nem regime único de apresentação e de interpretação do dado impondo a sua evidência a toda a gente. É que todas as situações são susceptíveis de ser fendidas no seu interior, reconfiguradas sob um outro regime de percepção e de significação” (p. 73).

Neste sentido, Peter Sloterdijk (2005) realça, ainda que com objectivos diferentes (e talvez mesmo opostos) dos de Rancière (2010),

“la fermeture nécessaire de toute cellule d’écume sur elle-même, bien que celle-ci ne puisse exister qu’en tant qu’utilisatrice d’installations de séparation communes (parois, portes, couloirs, rues, clôtures, installations frontalières, zones de transit, médias)” (p. 347).

No contexto deste trabalho, a “célula de espuma” representa, da mesma forma que para Sloterdijk, cada um dos indivíduos que habita o mundo contemporâneo, juntamente com os seus “gestos de baba e interioridade” (Manuel Mendes, 2002) que parecem querer ameaçar a integridade das “instalações comuns de separação”. Esta aparente oposição entre separação e comunidade, posta em causa pela expressão utilizada por Peter Sloterdijk, traduz de algum modo o conceito de “espaço comum”, que assumimos para a reformulação do espaço público e que constitui o objecto de estudo do presente projecto de investigação: um “espaço espumoso”, amorfo, dinâmico, diversificado e relacional. Ainda assim, Jacques Rancière (2010) parece considerar que este conceito de Sloterdijk não partilha de uma outra ideia sua da qual não podemos dissociar a nossa definição de “espaço comum”, a de que

“reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e da distribuição das capacidades e das incapacidades. O discentimento recoloca em jogo ao mesmo tempo a evidência do que é

percebido, pensável e fazível e a repartição daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum” (p. 73).

Iniciamos, então, a definição e enquadramento de “espaço comum” com o recurso ao dicionário, mais concretamente à entrada que se refere ao termo espaço como uma “extensão indefinida; um intervalo; uma duração” (Almeida Costa & Sampaio e Melo, 1998, p. 672). Esta curta (in)definição parece abrir a porta à “dimensão oculta” associada a este conceito, sumariada pelo neologismo de Edward T. Hall, a “proxémia”, que designa “o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o Homem faz do espaço enquanto produto cultural específico” (1986, p. 11). Os estudos proxémicos que desenvolveu permitiram-lhe compreender que dois indivíduos, principalmente se forem de culturas diferentes, com diferentes sistemas linguísticos, não só comunicam uma experiência idêntica de forma diferente como o próprio mundo sensorial que cada um deles habita é também ele diferente. A curta definição do dicionário, onde o foco parece ir para o espaço enquanto “extensão indefinida” — destacando-se aqui a palavra indefinida — permite desde logo compreender a interdependência entre espaço, tempo e experiência, no sentido em que esta extensão, para além de indefinível e subjectiva, pode significar uma “duração”, ou seja, uma “parte do tempo ocupada por uma acção ou que separa dois acontecimentos” (Almeida Costa & Sampaio e Melo, 1998, p. 573).

Desta forma, no âmbito do presente trabalho, importa realçar o conceito de espaço não como uma forma *a priori* da percepção do ser humano, conforme Kant o definiu e criticou (Merlin, 1996), mas antes como uma entidade dinâmica cuja apreensão depende obrigatoriamente da passagem do tempo (Vázquez, 2005), da experiência e das diferenças na estrutura dos filtros perceptivos de cada indivíduo (T. Hall, 1986). Este “espaço espumoso”, aspecto que Peter Sloterdijk (2005) toma para caracterizar o “espaço humano” contemporâneo, é “littéralement ab utero, formé de manière d’abord bipolaire, puis, à des paliers plus élevés, pluripolaire. Il possède la structure et la dynamique d’une imbrication animante de créatures vivantes (...) qui aspirent à la proximité et à la participation” (p. 10). Estas “criaturas vivas que aspiram à proximidade e à participação” parecem então corresponder, na cultura contemporânea fortemente urbanizada do início do século XXI, essencialmente aos habitantes das cidades ou de espaços urbanos.

No entanto, enquanto algumas áreas como a música, a fotografia ou a arte tiraram proveito das mudanças tecnológicas e sociais para gerir as aspirações desses habitantes do “espaço espumoso”, a arquitectura parece em boa parte só conseguir responder com interiores brancos e calmantes, isolados de um exterior frenético e aparentemente assustador por barreiras pré-estabelecidas e pré-concebidas que promovem o edifício enquanto santuário ao invés de fomentarem o seu papel enquanto espaço aberto ao debate, ao relacionamento e à participação (Field, 2003). A arquitectura, que deveria provavelmente ser a disciplina mais preocupada com a gestão das aspirações dos habitantes de espaços urbanos (uma vez que estes são os espaços que apresentam maior taxa de edificação e artificialização), acaba por ser responsável pela crise do

espaço público, enclausurando toda a vida social em espaços fechados e controlados (Vázquez, 2005).

Não surpreende por isso que o recurso a alguns dicionários especializados em arquitectura não tenha produzido resultados quanto à entrada “espaço comum”; contudo, o *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada* apresenta a seguinte definição do conceito de “espaço colectivo”:

“Anteriormente llamado espacio público. Hoy en día ha desaparecido la relación entre propiedad y uso. Espacios de propiedad privada son usados de manera pública (centros comerciales, aeropuertos...) y viceversa, espacios públicos son absorbidos por usos particulares. Aparecería una nueva modalidad en la que lo colectivo, el uso de una amplia agrupación de individuos, se convierte en su única característica constante” (Soriano, 2001, p. 203).

Mais do que este “espaço colectivo”, caracterizado unicamente pela instabilidade das fronteiras entre público e privado, o “espaço comum” andarà talvez mais próximo do “espaço espumoso”, o espaço das aspirações à participação e ao debate. Mais do que uma extensão indefinida, ou do que uma duração, ou mesmo do que um conjunto de experiências, este parece ser um espaço heterotópico, no sentido em que, da mesma forma que um espelho,

“il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas” (Foucault, 1984, p. 47).

Importa então definir o conceito de “espaço comum” como algo que não é real nem virtual, não é interior nem exterior, não é conteúdo nem contendor e, no entanto, é ao mesmo tempo tudo isso. Como as “espumas” de Peter Sloterdijk (2005), resulta das constantes fricções entre as diversas esferas particulares, cada uma delas constituindo o meio ambiente particular, o útero em que cada um de nós verdadeiramente reside. Por ser comum, existe apenas mediante a experiência e a passagem do tempo, mediante as diversas utilizações a que é sujeito e mediante também as diferentes repercussões que essas utilizações têm depois na comunidade local e global. Como é exemplarmente manifestado na *Ecstacity*, de Nigel Coates, é

“metade real, metade imaginário, (...) compartilha o mundo de informações no qual vivemos com uma arquitectura fluida de híbridos... reveste a vida quotidiana de combinações de escala, história e emoção, substituindo o poder institucional pelo terreno comum da identidade e do desejo...” (2003, p. 7).

Estes “terrenos comuns”, e “espumosos”, para serem verdadeiramente heterotópicos – e não simplesmente utópicos – terão que ser exteriores à sociedade mas, ao mesmo tempo, apresentar uma dimensão real, efectiva, desenhada na própria instituição da sociedade; uma dimensão onde são representados, contestados e invertidos todos os outros lugares reais que possamos encontrar no interior do campo cultural (Foucault 1984). À dimensão palpável, física, ou material do espaço comum não tem necessariamente que corresponder um território, um espaço geográfico,

como no caso dos exemplos de heterotopias dados por Michel Foucault. Esta poderá talvez ser representada por um livro enquanto objecto físico, conforme é o caso de *Guide to Ecstacity*, ou por um website, conforme se pode comprovar pela maioria dos blogs e fóruns on-line, ou mesmo por uma sobreposição entre estes dois “objectos”, o livro e o website, conforme atesta o projecto *Limited Language: rewriting design*.

Este projecto resulta da ideia de aproveitar a *Web* como plataforma geradora de conteúdo escrito, crítico e teórico sobre comunicação visual. Foi criado um *website* (composto exclusivamente por texto) que apresenta artigos que de alguma forma possam reflectir acerca da importância do processo nas diversas disciplinas às quais os convidados – críticos, teóricos e projectistas – que escreveram esses mesmos artigos estão ligados. Os visitantes do *website* são encorajados a deixar comentários, lançar discussões e a re-utilizar conteúdos nos seus próprios projectos de investigação. O material disponibilizado no website (www.limitedlanguage.org) – incluindo alguns comentários deixados pelos utilizadores – foi depois compilado, re-adaptado, completado e publicado sob o formato de livro. Porém, o livro é visto como um ponto de partida, pois cada artigo acaba com uma *URL* a que o leitor pode aceder para comentar e fomentar novas discussões. Conforme os próprios autores (editores) do livro afirmam, “our writing on one topic migrates from Web to print, via lecture halls, and back again. It is an ongoing collaborative process” (Davies & Parrinder, 2010, p. 9).

Este “processo de colaboração” tem então lugar num espaço comum, assume a forma de diálogos, discussões e interacções – escritos e orais – e não está de forma alguma limitado ao espaço virtual da internet e das redes de comunicação tornadas possíveis pelas tecnologias de informação, ainda que tenha como objectivo aproveitar as mais valias que estas parecem capazes de acrescentar a este conceito de espaço comum. O objecto livro materializa, neste caso, a ideia de espaço comum, torna-a palpável, física e analógica, sem para isso precisar de negar a dimensão imaterial, virtual e digital do projecto.

Apesar de considerarmos esta possibilidade do “espaço comum” apresentar uma dimensão física que não constitua obrigatoriamente um território geográfico, no âmbito de um trabalho inserido na disciplina do design de espaço urbano, pareceu-nos pertinente privilegiar a análise de exemplos que de alguma forma manifestem essa vertente geográfica. Neste sentido, as “salas de conferências” por onde acaba por passar o projecto *Limited Language* reforçam esta preocupação, uma vez que transportam o conteúdo para um espaço que pode, num determinado momento, ser geograficamente definido e delimitado. Um espaço ainda mais imbuído de carácter relacional do que o do livro ou o do *website*. Um espaço que fomenta a interacção presencial, cara-a-cara, enraizando ainda mais este projecto no conceito de “espaço comum” que pretendemos explorar ao longo do nosso trabalho.

No caso da cidade híbrida de *Ecstacity*, formulada por Nigel Coates, apesar de não lhe corresponder directamente um território geograficamente identificável e delimitável, ela é composta por “fragments from seven cities around the world, woven into one multi-

coloured urban fabric” (2003, p. 17). Recortes de mapas, imagens e fotografias referentes a cenas reais de Roma, Cairo, Mumbai, Tóquio, Rio de Janeiro, Nova Iorque e Londres, tecidos juntamente com texto/ linguagem num objecto palpável — o livro *Guide to Ecstacity* — que, até pela atenção dada à apresentação gráfica (da impressão em baixo-relevo da capa até à etiqueta que a envolve, similar à de uma mala despachada num aeroporto) e à(s) forma(s) como esta pode ser apreendida pelo leitor, quase parece constituir ele próprio um território, mesmo que cada uma das suas cópias possa ocupar um ponto distinto do planeta, e que esse ponto possa variar com o tempo.

Para além de apresentarem o mesmo carácter nómada, permutável, viajante, as visitas guiadas com o tema *Imagens do Porto em Bilhetes Postais*, organizadas pela Câmara Municipal do Porto, reforçam ainda o conceito de “espaço comum” enquanto justaposição do real e do virtual, do material e do imaterial, do público e do privado, mas também do passado e do presente. Esta iniciativa consistiu na organização de uma caminhada em grupo, liderada por um arquitecto da Câmara Municipal do Porto, ao longo de um percurso pré-definido na zona da baixa portuense, da Praça de Carlos Alberto à Cordoaria. Liderada no sentido em que o arquitecto fazia parte da organização e estava munido de postais antigos, ampliados e impressos sob a forma de pequenos cartazes, retratando cenas de meados do século XVIII que se desenrolavam em espaços e edifícios por onde o grupo ia passando. De cada vez que passava num dos locais representados nos postais o grupo parava alguns instantes e um dos seus membros segurava o cartaz correspondente a esse mesmo local, tentando ajustar o posicionamento dos restantes membros para que a perspectiva que tivessem do espaço coincidissem o mais possível com a da imagem do postal tornado cartaz.

Embora o arquitecto falasse através de um sistema sonoro portátil, amplificando a sua voz, e estivesse compreensivelmente melhor preparado do que o resto do grupo no que diz respeito ao conhecimento de factos históricos relacionados com a zona que estava a ser visitada, o seu papel enquanto “líder” do grupo acabou por ser diluído pelas constantes discussões e trocas de opinião entre quase todos os participantes da caminhada. Estas transferências de conhecimento parecem ter resultado de uma intenção da própria organização da iniciativa e, ao mesmo tempo, de um fenómeno espontâneo potenciado pela reunião de um grupo de pessoas, que de outra forma provavelmente nunca interagiriam, num mesmo espaço.

Este espaço (físico e temporal) específico, mais do que um espaço público ou colectivo, tornou-se assim num “espaço comum”. Por oposição a um “collective world whose reality is nothing but man's own dispossession” (Rancière, 2007, p. 274), a realidade deste espaço específico foi sendo construída pela constante sobreposição da multiplicidade de apropriações e interpretações realizadas por cada um dos participantes.



IMG.3 FOLHETO DESENVOLVIDO PARA OS PASSEIOS IMAGENS DO PORTO EM BILHETES POSTAIS.



1. Um empregado de mesa do Waldorf-Astoria [IMG.4] (a mesma cadeia de hotéis cujo primeiro exemplar foi analisado por Rem Koolhaas) alegou que em 2001, dois dias depois dos ataques do 11 de Setembro, lhe foi pedido pela primeira vez que alterasse o nome da sua placa de identificação, uma vez que os hóspedes poderiam sentir-se ofendidos por serem atendidos por um empregado de nome Mohamed (Delfiner & Gregorian, 2011). Em contraste, num hotel-cápsula do Japão os recepcionistas parecem nem possuir placas de identificação; ainda assim, as camisas brancas, calças pretas e gravatas iguais entre todos formam uma espécie de farda ou uniforme que permite que estes se destaquem e sejam facilmente identificáveis pelos hóspedes ou visitantes [IMG.5].

Esta definição de “espaço comum” poderá então ser comparada à definição de um hotel, aos olhos de Rem Koolhaas (ainda que não lhe seja equivalente), no sentido em que este constitui

“um enredo – um universo cibernético com as suas próprias leis gerando colisões fortuitas e aleatórias entre seres humanos que nunca se encontrariam noutro lugar. Oferece um fecundo corte transversal da população, um rico tecido de inter-relações entre as castas sociais, um campo para a comédia de costumes conflitantes e um fundo neutro de operações rotineiras que confere relevo dramático a cada episódio” (1978, p. 176).

A neutralidade do fundo que suporta as tarefas quotidianas que o hotel oferece aos seus hóspedes parece-se com o palco de uma peça de teatro, de “bom teatro”, uma vez que este pano de fundo “deploys its separate reality only in order to suppress it, to turn the theatrical form into a form of life of the community” (Rancière, 2007, p. 274). Ao assumir grande parte das tarefas quotidianas relativas ao cuidar de uma casa, o hotel oferece uma libertação que, para além de permitir a “hiperemancipação da mulher” (Koolhaas, 1978), parece também evidenciar a equivalência entre forma teatral e comunidade. A realidade separada que o hotel apresenta (toda a panóplia de equipamentos e serviços que disponibiliza aos seus hóspedes) acaba por ser suprimida, escondida em áreas técnicas – cozinhas, dispensas, lavandarias, salas de engomar, de manutenção e de arrumos, cofres de segurança, corredores, elevadores e salas de jantar específicas para o staff, etc... – labirintos interiores e aparentemente invisíveis que parecem apontar o foco directamente para o enredo, para a realidade de cada espectador/actor e das inter-relações que entre eles se estabelecem.

Mas, para Jacques Rancière (2007), teatro e comunidade só são equivalentes partindo do pressuposto que o teatro é comunitário em si mesmo, e por si mesmo, o que não parece ser o caso. Segundo o filósofo francês, não há nada que indique que a plateia de um teatro apresenta algo de mais interactivo, ou comunitário, do que por exemplo o espaço em redor de um ecrã de televisão que esteja a ser visualizado simultaneamente por mais do que uma pessoa.

“What has to be put to the test by our performances – whether teaching or acting, speaking, writing, making art, etc. – is not the capacity of aggregation of a collective but the capacity of the anonymous, the capacity that makes anybody equal to everybody” (Rancière, 2007, p. 279).

Neste sentido, talvez o hotel – tal como é visto por Rem Koolhaas – consiga tornar os hóspedes praticamente iguais entre si; ainda assim, a supressão da realidade separada que um hotel habitualmente apresenta (o conjunto dos serviços oferecidos e do staff que os torna possíveis) parece muitas vezes ser responsável pelo simultâneo anonimato e sobre-protagonismo dos membros da equipa técnica¹ e pela imposição do edificado.

Independentemente do tipo de hotel, parece existir sempre uma separação (mais ou menos artificializada) entre a equipa técnica – que presta os serviços – e o hóspede, ou o visitante – que utiliza esses mesmos serviços. Assim sendo, da mesma forma que Rancière parece acreditar que o teatro não pode ser considerado um acto comunitário em si, e por si mesmo, também o conceito de hotel não será obrigatoriamente sinónimo de “espaço comum”, em que se ultrapassa a mera agregação de individualidades num colectivo e se alcança a equidade entre todas as diferentes castas sociais que habitam, utilizam ou experienciam esse espaço.

O que o hotel parece partilhar com o conceito de teatro, e com o de heterotopia é

“le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C’est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c’est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions; mais peut-être est-ce que l’exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d’emplacements contradictoires, l’exemple le plus ancien, c’est peut-être le jardin” (Foucault, 1984, p. 48).

É este poder de justaposição de realidades dispersas, e de reunião daquilo que parecia ser incompatível, que procuramos realçar com esta comparação entre hotel, teatro, jardim e “espaço comum”. Por outro lado, o jardim, bem como a própria cidade contemporânea — mais de 60 anos depois de Lewis Mumford ter tecido considerações semelhantes sobre a cidade moderna — parece ainda continuar a ser o local do teatro, o local onde o drama da vida se desenrola e em que a diversidade e a complexidade obrigam a encontrar estratégias de compatibilização e de vida em conjunto (Field, 2003). O jardim parece vir reforçar esta ideia de comunidade, de sobreposição e de compatibilização, no sentido em que é tradicionalmente visto nas antigas cidades europeias como um local de acesso livre e não controlado, em que a vigilância não é demasiado apertada e não parecem existir regras e normas de conduta específicas (Eade & Mele, 2002), promovendo o encontro e o relacionamento de entidades distintas e contraditórias.

Terá sido com este intuito, o de “concretizar o potencial do Jardim enquanto pólo dinamizador da zona envolvente, promovendo a mobilidade e ligação ao rio bem como estreitando laços entre comunidade e agentes locais, quer ao nível do comércio e serviços, quer de instituições culturais” (Jardim de Santos: um jardim para o século XXI, 2009), que, em 2009, a *ExperimentaDesign* (EXD ’09) coordenou o projecto de reabilitação urbana do *Jardim de Santos*, a convite da Câmara Municipal de Lisboa.

O plano de intervenção abrangia todo o espaço ocupado pelo jardim, até então subaproveitado, incluindo a criação de mobiliário urbano específico para o local, de elementos lúdicos – como por exemplo uma casa na árvore – e de sinalética gravada nas árvores (pre)existentes; estaria ainda prevista a criação de uma zona de restauração com uma

componente de divulgação cultural associada, bem como soluções na área do design de som e de iluminação (Prado Coelho, 2009). O principal objectivo deste projecto, conforme se pode ainda hoje ler no website da EXD ’09, seria então o de

“abrir caminho a novas dinâmicas de utilização e vivência através da criação de um espaço cosmopolita que conjuga zonas verdes, arquitectura e design. Os habitantes e frequentadores da zona beneficiarão de uma área de lazer adequada a diferentes tipos de públicos – incluindo crianças, idosos e população adulta activa – numa perspectiva socialmente consciente e integradora” (Jardim de Santos: um jardim para o século XXI, 2009).

Esta “perspectiva socialmente consciente e integradora” seria ainda reforçada pela existência de um interface *web* (acessível através do computador presente na cafetaria que seria implementada no próprio jardim ou através da rede *wireless* que seria disponibilizada no local) que permitiria ao visitante reconfigurar o ecossistema sonoro a seu gosto. Para além disso, seria ainda possível desafiar um artista em qualquer parte do mundo a enviar os seus próprios *inputs* para essa mesma reconfiguração (Prado Coelho, 2009).

Talvez este jardim específico pudesse sintetizar esta definição de “espaço comum”, que procuramos para servir de fio condutor ao presente trabalho, no sentido em que seria um espaço capaz de reunir num só local diversas realidades e identidades distintas ao mesmo tempo que ofereceria diferentes estímulos sensoriais aos seus visitantes, cuja interpretação seria variável de acordo com a estrutura dos filtros perceptivos de cada um. Por outro lado, a própria configuração ambiental (e morfológica) do jardim seria também dinâmica e adaptativa, capaz de responder a estímulos externos, naturais e artificiais: se no caso do ambiente sonoro esses estímulos poderiam ser exercidos quer pelos seus visitantes locais (fisicamente presentes) quer pelos utilizadores remotos (desafiados a intervir pelo recurso à internet), já no caso da iluminação artificial as alterações seriam resultado das mudanças da luz natural, e consequentemente da hora do dia ou da noite em que se desse a ocupação do espaço por cada um dos diferentes visitantes.

Existe ainda um carácter interdisciplinar afecto a este projecto que é também partilhado por esta nossa definição de espaço comum; a equipa responsável pelo desenvolvimento era composta por designers gráficos (António Silveira Gomes), designers de equipamento (a dupla Pedrita e Fernando Brízio), designers de som (Rui Gato), arquitectos paisagistas (João Gomes da Silva), designers de iluminação (José Álvaro Correia), e marcada por um constante diálogo com legisladores e vereadores da Câmara Municipal de Lisboa (José Sá Fernandes, por exemplo).

Contudo, esta mesma interdisciplinaridade parece não se ter efectivado na relação com o futuro habitante, ou visitante, deste jardim para o século XXI, acabando até certo ponto por ser também responsável pelo facto deste projecto não ter sido, até hoje, totalmente materializado. Este conjunto de personalidades proeminentes, nas suas variadas áreas, parece ter tido aqui a sua quota parte de responsabilidade na separação entre quem projecta e quem usufrui do resultado desse projecto, que terá

sido um dos motivos que inviabilizaram a execução do projecto. Apesar da flexibilidade e capacidade de adaptação apresentadas por algumas das áreas de intervenção, e das tentativas de diálogo esboçadas em algumas fazes do projecto, o foco parece ter sido, mesmo nesses casos, muito mais apontado ao resultado final do que propriamente ao processo de idealização e concepção do jardim.

Algumas das ‘vozes’ de protesto que se levantaram pela altura da apresentação desta iniciativa, umas sob pseudónimo outras devidamente assinadas, podem ainda ser consultadas na internet; uma rápida pesquisa aponta na direcção de diversos blogs e *websites* pessoais ou afectos a organizações ambientalistas que realçam precisamente essa separação, ou divisão, entre projectista e utilizador/habitante do espaço (Roja, 2009; Rodrigues, 2009; Rosa, 2009). Já na imprensa escrita, reproduzida também *on-line*, as opiniões parecem ter-se dividido entre uma figurada mas aparentemente inevitável revolta em massa das tipuanas do jardim de Santos — “tipo revolta das árvores contra Saruman e o seu diabólico projecto contra a natureza, no Senhor dos Anéis” (Rosa de Carvalho, 2009) — e a esperança de que, como resultado da intervenção, “o velhinho Jardim de Santos (...) se transforme num novo jardim — com casa na árvore, música, sinais nas árvores, jogos no chão e cheiro de plantas no ar” (Prado Coelho, 2009).

Esta desconexão de opiniões reflecte-se ainda na chamada de atenção que, já em 2010, a Autoridade Florestal Nacional terá feito chegar à Câmara Municipal de Lisboa, alertando para o facto de o projecto da requalificação do jardim de Santos, apresentado pela *Experimenta* em finais do ano anterior, não ter ainda chegado a esta entidade e por isso carecer da sua aprovação, necessária uma vez que no mesmo jardim se encontra um maciço de oito tipuanas classificado como de interesse público (Cerejo, 2010). Também para as anteriormente referidas ‘vozes’ de protesto esta questão da protecção das árvores constituía uma das principais preocupações (Roja, 2009; Rodrigues, 2009; Rosa, 2009; Rosa de Carvalho, 2009), o que não significa que algumas delas não demonstrassem outras inquietações relativamente a este projecto, classificando-o mesmo como “uma aberrante intervenção modernista num jardim marcadamente romântico” (Rodrigues, 2009), ou anunciando a sua despedida “deste jardim, das suas belíssimas árvores e do encantamento da sua luz natural, e do cantar dos seus pássaros” (Roja, 2009). Mais importante, parece imperar entre elas a ideia de que

“toda esta discussão poderia ser apenas académica se houvesse coragem de fazer algo muito simples: perguntar aos lisboetas o que desejam para este espaço. Isso foi, claro, algo que não ocorreu a ninguém, não fosse dar-se o caso de o bom senso imperar” (Rodrigues, 2009).

Apesar das várias similaridades já referidas entre o conceito de jardim (reforçadas no caso específico deste projecto para o *Jardim de Santos*) e a definição de “espaço comum” que se tenta aqui esboçar, este projecto não partilha então de uma característica que nos parece indissociável desta mesma definição: a arquitectura, a morfologia e as características programáticas de um determinado espaço ou edifício, deve ser

resultado do diálogo, da partilha e da interacção entre os seus diversos intervenientes — produtores e utilizadores (Coates, 2003).

Parece-nos, contudo, que esta colaboração não tem que ser necessariamente literal, como aconteceu no caso do jardim de Santos (ainda que só *a posteriori* da apresentação do projecto); o que Nigel Coates (1988) parece defender é a necessidade de, durante o processo de idealização, “to create a complete picture of architecture in action, and not just a blueprint. (...) To grasp the feeling of being in and moving through the building” (p. 101). Os *mupies* de comunicação deste projecto, dispostos no próprio jardim numa espécie de exposição própria de um museu ou de uma instituição cultural, e a sessão de apresentação do projecto levada a cabo no local por Guta Moura Guedes (directora da *ExpirimentaDesign*) e por António Costa (Presidente da Câmara Municipal de Lisboa), no dia 9 de Setembro de 2009, não parecem ter sido suficientes para efectivar esta ideia de uma “imagem da arquitectura em acção”.

Segundo Jorge Silva Marques (2009), uma “imagem completa do lugar” representa a reunião de um conjunto de factores afectos à sociologia, à psicologia ou à antropologia — para além dos aspectos arquitectónicos, ambientais ou espaciais. Nesse sentido, apesar de já na altura da apresentação do projecto prévio a associação *ExperimentaDesign* ter “anunciado que o mesmo era passível de alterações de acordo com as diversas condicionantes associadas a uma intervenção urbana desta natureza e dimensão” (citada em Cerejo, 2010), esta preocupação parece ainda assim ter ficado limitada a uma fase posterior à da idealização e do planeamento do *Jardim de Santos*. Parece, assim, sair de alguma forma realçada a capacidade de inter-relacionamento entre a equipa projectista e algumas das entidades reguladores e legisladoras (no caso, a CML), mas também a incapacidade de inter-relacionamento directo da referida equipa (e de algumas das entidades reguladoras) com o habitante, ou visitante, da cidade e deste espaço concreto.

No conceito de “imagem completa do lugar”, conforme foi definido por Jorge Silva Marques (2009), encontram-se então alguns pontos partilhados pela nossa definição do “espaço comum”, uma vez que esta pressupõe a inevitabilidade da (de)composição do espaço, ou de um lugar, em diferentes camadas de vivências sensoriais (olfactiva, táctil, visível, cinestésica...), mediadas pela capacidade de produzir memórias e adquirir conhecimento. Segundo o autor, pode-se assim conceber um “lugar” (e, no caso do presente trabalho, um “espaço comum”) como a reunião entre a percepção da estruturação espacial do mesmo e a percepção dos fenómenos sociais – interpessoais e de grupo – resultantes da apropriação que os vários indivíduos dele fazem.

Ainda segundo Jorge Silva Marques (2009), e contrariamente ao que se parece ter passado neste projecto para o *Jardim de Santos*, os modos de agir dos utilizadores deveriam então interferir na (re)-edificação das características espaciais e temporais do lugar, fazendo do mesmo um espaço de variados sinais que, por sua vez, são condição essencial para a formulação de memórias. Silva Marques (2009) depreende ainda a passagem de tempo como essencial para a percepção/definição

de um lugar ou, no nosso caso, de um espaço que se possa dizer verdadeiramente “comum”.

Voltando à abordagem interactiva que Nigel Coates entendia já na década de 1980 para a arquitectura, surge a ideia de que os edifícios precisam de se (re)aproximar das pessoas, incitá-las a trabalharem com eles ao invés de contra eles; as disciplinas da arquitectura e do design necessitam por isso de uma dimensão temporal e mental que se traduz naquilo que o próprio apelida de “narrative architecture, (...) which aims to transfer the creative condition to the users themselves, (...) combining figurative overstatement with deliberate regression of authorship” (1988, p. 102).

Para melhor ilustrar a “futurologia invertida” inerente ao conceito de “arquitectura narrativa”, e de alguma forma também à nossa definição de “espaço comum”, utilizaremos aqui uma comparação que o próprio Nigel Coates utiliza também no texto original de 1988, *Street Signs*, entre o arquitecto – ou o designer – e o realizador de filmes ou de televisão. Segundo Eisenstein, para o realizador, antes de começar a filmar,

“hovers a given image, emotionally embodying his theme. The task that confronts him is to transform this image into a few basic partial representations which, in their combination and juxtaposition, shall evoke in the consciousness and feelings of the spectator, reader, or auditor, that same initial general image which originally hovered before the creative artist” (citado em Coates, 1988, p. 100).

Contudo, tendo em conta o ponto de vista de Jacques Rancière (2007), o objectivo do dramaturgo (e neste caso do arquitecto, do designer ou do realizador) não deveria ser evocar no espectador a mesma imagem que inicialmente pairava sobre o criativo. O autor francês não parece acreditar que o papel do teatro (e, mais uma vez, no nosso caso também o da arquitectura, do design e do cinema) passe por ensinar o espectador a tornar-se actor mas antes por reconhecer que qualquer espectador é já um actor na sua própria história.

Tomando como exemplo uma série televisiva norte-americana, da cadeia *abc*, tentar-se-á compreender como pode este reconhecimento do espectador enquanto actor da sua própria história ser realmente efectivado, ao mesmo tempo que se exporão alguns paralelismos entre narrativa, ficção, arquitectura e design, fazendo a ponte entre estes conceitos e a definição de “espaço comum” que se esboça neste primeiro capítulo do nosso trabalho.

Em primeiro lugar, o guião e o argumento da série em questão, *LOST*, foram sendo escritos e adaptados já durante o decurso da difusão da série, aproveitando os *inputs* e o *feedback* dos telespectadores, recolhidos maioritariamente através da internet. Parece-nos então que os argumentistas e os guionistas de *LOST* talvez tenham com este gesto tentado efectivar a condição de actor, ou de *performer*, que Jacques Rancière considera indissociável de qualquer espectador, sendo este reconhecimento ainda mais evidenciado pelo facto do recurso ao *feedback* dos telespectadores não ter sido, neste caso, feito de forma directa². A imagem que inicialmente pairava sobre os criadores da série

2.No caso de *LOST*, os argumentistas/guionistas nunca incitaram a participação e intervenção directa do telespectador, pelo contrário, optaram por ir recolhendo indirectamente opiniões de quem acompanhava semanalmente a série, consultando fóruns e blogs on-line, críticas na imprensa ou simplesmente ideias que lhes eram transmitidas no dia-a-dia por pessoas anónimas para ir acrescentando detalhes e desviando ligeiramente a acção do curso que ia tomando. Este tipo de técnica é também utilizado noutras produções televisivas, como na maior parte das telenovelas brasileiras, por exemplo, ainda que nesse caso os espectadores tenham normalmente mais consciência de que os seus *inputs* serão de alguma forma reflectidos no argumento. Pelo contrário, a série brasileira *Você Decide*, do início da década de 1990, incitava os espectadores a participarem directamente, oferecendo-lhes a possibilidade de escolherem (através de chamadas telefónicas) um de vários finais possíveis para cada episódio.

foi então sendo alterada e (re)adaptada, não com o intuito de a evocar directamente nos sentimentos e na consciência do utilizador final mas antes como consequência de diversas manifestações desses mesmos sentimentos.

Em segundo lugar, o final da série acaba por não responder objectivamente a grande parte das questões mais importantes que tinham sido levantadas até então, reforçando a ideia de que essa imagem inicial estará obrigatoriamente aberta às múltiplas interpretações que dela se possam fazer. A mistura de críticas, positivas e negativas, que o episódio final acabou por receber será apenas um dos exemplos da ambiguidade patente ao longo de toda a série. Esta ambiguidade reforça, de alguma forma, o reconhecimento da condição de actor afecta a qualquer espectador, no sentido em que parece permitir, e até mesmo obrigar, o espectador a intervir, a completar os espaços deixados (intencionalmente ou não) em branco pelos produtores e realizadores.

A ideia do reconhecimento da condição de actor afecta a qualquer espectador não implica então que a sua intervenção se repercuta directamente em alterações do argumento de uma qualquer produção televisiva (ainda que já tenhamos exposto que por vezes este terá sido o caso em *LOST*), do aspecto formal de um determinado espaço (como se verificaria no Jardim de Santos pensado pela ExperimentaDesign 2009), ou mesmo do conteúdo de um determinado projecto (como no caso do livro *limited language: rewriting design*).

Pelo contrário, esta “emancipação do espectador”, conforme Jacques Rancière (2007) a define, começa precisamente quando

“we dismiss the opposition between looking and acting and understand that the distribution of the visible itself is part of the configuration of domination and subjection. It starts when we realize that looking is also an action that confirms or modifies that distribution, and that ‘interpreting the world’ is already a means of transforming it or reconfiguring it. The spectator is active, just like the student or the scientist: He observes, he selects, he compares, he interprets. He connects what he observes with many other thing he has observed on other stages, in other kinds of spaces. He makes his poem with the poem that is performed in front of him. She participates in the performance if she is able to tell her own story about the story that is in front of her” (p. 277).

Em *LOST*, o simples facto do argumento da série ser, no fundo, mais uma das muitas readaptações do romance publicado em 1719 por Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: who lived eight and twenty years all alone in an uninhabited island on the coast of America... written by himself*, acaba por ser também um exemplo da condição de actores adquirida pelos

próprios guionistas e argumentistas, também eles antes espectadores em relação à história original e às suas várias adaptações.

Por outro lado, esta noção de constante readaptação, ou “pós-produção”, utilizando um termo de Nicolas Bourriaud (2005), significa que

“artists today program forms more than they compose them: rather than transfigure a raw element (blank canvas, clay, etc.), they remix available forms and make use of data. In a universe of products for sale, preexisting forms, signals already emitted, buildings already constructed, paths marked out by their predecessors, artists no longer consider the artistic field (and here one could add television, cinema, or literature) a museum containing works that must be cited or ‘sur-passed’, as the modernist ideology of originality would have it, but so many storehouses filled with tools that should be used, stockpiles of data to manipulate and present” (p. 6).

Parece ser exactamente este o fenómeno que se verifica no caso de *LOST*: o romance original e as suas várias readaptações não são citados ou re-transmitidos, mas antes manipulados, cruzados e re-estruturados, são-lhes adicionados detalhes e eliminados pormenores enquanto se adapta e actualiza ligeiramente a moral, ou a fórmula, ou o fio condutor por detrás da história original. Neste sentido, também o espaço urbano parece ser hoje o espaço do re-aproveitamento e da manipulação do (pré)existente; à semelhança da estratificação de Roma descrita por Freud, este parece ser um espaço onde se cruzam não só as diversas realidades que nele habitam e que dele se apropriam, mas onde se entrecruzam também o passado, o presente e o futuro num conjunto de camadas arqueológicas “em que se misturam os sentimentos de nostalgia por uma perda irreversível (o passado que nos foge) à paixão pela obra, pela novidade e pela comodidade (o futuro que queremos criar)” (Leite Velho, 2009, p. 70).

Assim, se o romance original de Daniel Defoe “offrait une formule de la relation entre le *Moi* et le monde à l’ère de la conquête européenne de la planète” (Sloterdijk, 2005, p. 273), esta readaptação sob a forma de série televisiva acaba, em certa medida, por tentar oferecer a mesma fórmula mas adaptada e actualizada para a era da conquista global do planeta. A relação entre o *Eu* e o mundo, ela própria um exemplo da ambiguidade atrás mencionada, parece no caso de *LOST* ser evocada não só pela interactividade (indirecta) entre criador e utilizador mas sobretudo pelo papel central que essa mesma relação ocupa no argumento da série, na narrativa propriamente dita.

O contexto do indivíduo (ou grupo de indivíduos) isolado da sociedade parece então reforçar a ideia de que o “design is basic to all human activities — the placing and patterning of any act towards a desired goal constitutes a design process” (Victor Papanek citado em Thackara, 2005, p. 1). Esta ideia de habitante da ilha deserta parece ir de encontro à de Gilles Deleuze, sendo então “un homme absolument séparé, absolument créateur, bref une Idée d’homme, un prototype, un homme qui serait presque un dieu, une femme qui serait un déesse, un grand Amnésique, un pur Artiste (citado em Sloterdijk, 2005, p. 274). Este protótipo de

homem aparenta assim ser um produto exclusivo da mitologia ou da ficção, mas, como podemos concluir da afirmação de Victor Papanek, acaba por definir qualquer homem, qualquer mulher, qualquer Ser Humano; ou pelo menos qualquer “cidadão dos Tempos Modernos”, uma vez que estes “sont des intelligences qui créent des îles en écrivant et en construisant” (Sloterdijk, 2005, p. 279).

John Thackara levanta duas questões importantes na sequência do entendimento do design enquanto a base de todas as actividades humanas, formulado por Victor Papanek: “first, where do we want to be? What exactly are the (...) ‘desired goals’ that (...) Papanek talk about? Second, how do we get there? What courses of action will take us from here to there?” (2005, p. 2).

Para as personagens de *LOST*, a resposta à primeira pergunta, “para onde queremos ir?”, parecia inicialmente bastante simples, praticamente todas elas queriam estar em qualquer lugar menos naquela ilha deserta. Voltar a casa, à civilização de que cada uma delas fazia parte antes do importuno acidente, constituía assim o “objectivo desejado”, e partilhado, por todos os membros do grupo. A segunda questão, “como atingir esse objectivo?”, acabou por obrigar o grupo não só à construção de toda a panóplia de instalações artificiais como também à constituição de relações pessoais entre os seus vários membros, como forma de subsistir na ilha até que alguém os resgatasse. Mas o curso de acção que inicialmente parecia permitir a obtenção do resultado pretendido acaba por ser constantemente redefinido; o carácter místico da ilha parecia impedir qualquer um dos seus habitantes de regressar ao mundo exterior e as várias tentativas falhadas de abandonar este local sobrenatural obrigam então à constante (re)especificação do “objectivo desejado”, fazendo mesmo com que o desejo de voltar à sua antiga vida comece a ser colocado em causa por algumas das personagens.

Esta é outra característica que parece indissociável da nossa definição de “espaço comum”, uma vez que, no mundo complexo em que vivemos, dominado por fluxos e serviços, os resultados desejados não serão eles próprios estáticos, exigindo uma capacidade de adaptação que a tradicional abordagem da arquitectura e do design (“blueprint and plan”) não permite efectivar (Thackara, 2005). Como na ilha de *LOST*, também neste conceito de “espaço comum” (enquanto actualização do conceito de espaço público) impera a diversidade e a pluralidade (de nacionalidades, de narrativas, de culturas, de apropriações, de opiniões), evidenciando ainda mais essa necessidade de constante alteração e adaptação dos resultados desejados e fortalecendo a ideia do recurso ao diálogo e à negociação como forma de tomar decisões e de produzir significado (De Wit, 2002).

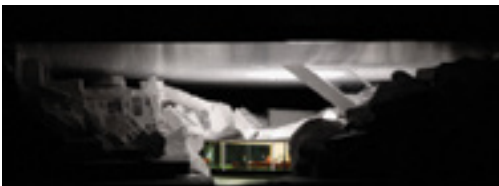
O diálogo e a discussão parecem ser, na série televisiva, as ferramentas mais importantes na constante (re)construção do espaço físico e das diversas actividades que este acolhe³, ao contrário do que se verifica no que diz respeito ao espaço urbano contemporâneo, especificamente às disciplinas da arquitectura e do design, conforme analisámos anteriormente através de Nigel Coates (1988), por exemplo. Da mesma forma, em *LOST* não parecem existir hierarquias pré-estabelecidas, em



IMG.6 PROPOSTA PARA A CASA DAS ARTES E DA CULTURA DE BEIRUTE, 2009



IMG.7 PROJECTO DESENVOLVIDO POR PEDRO BANDEIRA, DIOGO MATOS, DULCINEIA NEVES DOS SANTOS E PEDRO RAMALHO



IMG.8 PROPOSTA PARA CONCURSO INTERNACIONAL LANÇADO PELO MINISTÉRIO DA CULTURA DO LÍBANO

3.A visão contemporânea do conceito de espaço urbano que expusemos anteriormente, recorrendo às ideias de Gonçalo Leite Velho (2009), parece indicar uma amálgama de “camadas arquitectónicas” compostas por sinais e vestígios do passado, do presente e do futuro que encontramos na ilha de *LOST*; da mesma forma, o projecto para a *Casa das Artes de Beirut* propõe um edifício que funcione como a caixa negra de um avião, guardando um registo preciso de toda(s) a(s) actividade(s) que vai acolhendo. Neste caso, essa caixa negra é construída sobre as ruínas de guerra presentes no espaço, como forma de reforçar essa presença de ocupações e funções anteriores a este projecto.

clara oposição com a caracterização da sociedade contemporânea tecida por Bruno Latour (2011); a posição que cada uma das personagens da série ocupa nessas hierarquias não depende de factores externos como a sua condição social, a sua profissão, a sua raça ou a sua nacionalidade, mas antes das diversas posições que vai assumindo e das decisões que vai tomando. Ainda assim, esta flexibilidade (ou quase inexistência) de hierarquias traz inevitavelmente associados o conflito e a discórdia⁴ que, no final da primeira temporada da série, culminam no acto de design verdadeiramente dito mais focado pela produção televisiva: a construção de uma jangada que permitisse a alguns dos membros abandonar a ilha e procurar ajuda para o resto do grupo.



IMG.9 TOMAS SARACENO, *GALAXY FORMING ALONG FILAMENTS, LIKE DROPLETS ALONG THE STRANDS OF A SPIDER’S WEB*, BIENAL DE VENEZA, 2009.

No entanto, o mar já não pode ser visto como a única barreira isoladora que separa as ilhas do resto do mundo, também os deuses tiveram nesta prática isoladora um papel importante (Sloterdijk, 2005). E, também no caso de *LOST*, a ilha estava “protegida”, ou “escondida” do exterior por uma membrana invisível e inexplicável, uma espécie de manto de invisibilidade que impedia os seus habitantes de regressarem ao mundo exterior e impedia o mundo exterior de tomar conhecimento da existência dessa mesma ilha.

Peter Sloterdijk (2005) faz menção à ilha deserta onde naufragou Robinson Crusoe para realçar a importância da “ilha” (não de uma ilha específica mas da ideia de ilha em abstracto) para o filósofo, no sentido em que esta representa a zona onírica do homem, e o homem incarna a pura consciência da ilha. Mas, segundo o próprio, para que esta relação se possa efectivar,

“il faudrait que l’homme se ramène au mouvement qui l’amène sur l’île, mouvement qui prolonge et reprend l’élan qui produisait l’île. Alors la géographie ne ferait plus qu’un avec l’imaginaire. (...) Telle créature sur l’île déserte serait l’île déserte elle même” (Gilles Deleuze, citado em Sloterdijk, 2005, p. 274).

É neste aspecto que reside a principal similaridade entre a ilha de *LOST* e o nosso entendimento de “espaço comum”: a ideia da equivalência entre geografia e imaginário. As personagens que conseguiram contornar a força atmosférica sobrenatural que os mantinha na ilha e voltar ao

4. Esta ideia de confusão lançada pela total inexistência de hierarquias remete de novo para a caracterização da sociedade que Bruno Latour (2011) expõe com as suas “experiments on art and politics” (conforme o título do artigo). Estas “experiências” pretendem evitar a homogeneidade e a incapacidade de relacionamento que, segundo o próprio, este pensamento pós-modernista traz associadas, mas também evitar a tradicional formulação modernista das hierarquias, em que estas se constroem sempre a partir de um ponto central e privilegiam os elementos que ocupam as suas camadas superiores em relação aos que ocupam camadas inferiores. Latour apoia-se numa instalação de Tomas Saraceno **[IMG.9]** para formular aquilo que apelida de uma ecologia política para a actualidade, e que é suportada essencialmente pelo conceito de “heterarquia”:

“it [a instalação de Saraceno] gives a sense of order, legibility, precision, and elegant engineering, and yet has no hierarchical structure. It is as if there were a vague possibility of retaining modernism’s feeling of clarity and order, but freed from its ancient connection with hierarchy and verticality. (...)

It is now possible to complicate the hierarchy of voices and make the conversation between disciplines move ahead in a way that is more representative of the twenty-first century than of the twentieth. No discipline is the final arbiter of any other.” (Latour, 2011)

5. O evento *Sunset on the Beach*, parece indicar uma vontade de contrariar a tendência para a interiorização do espaço do ecrã. Criado em 2001 pelo ex-mayor de Honolulu, Jeremy Harris, com o intuito de aumentar as actividades comunitárias e melhorar a economia local, o evento consiste na exibição pública e gratuita de vários filmes e séries televisivas (nomeadamente da série *LOST*). Nas duas horas que antecedem o início do filme existem performances de música e dança ao vivo, estando ainda disponíveis um conjunto de mesas e cadeiras que permitem ao visitante usufruir de variados tipos de comida confecionada por vendedores locais. Ainda que esta iniciativa esteja algo limitada à duração do filme, não efectuando assim a presença permanente do ecrã no espaço comum, acaba por se opor de alguma forma aos desenvolvimentos urbanísticos de Honolulu nas décadas de 1950 e 60 – a substituição de casas unifamiliares, de hotéis de 3 ou 4 andares e do pequeno comércio tradicional por edifícios de grande porte destinados à hotelaria, à habitação e aos supermercados e centros comerciais (Hawaii, 2012).

mundo real (em que a geografia e o imaginário são entidades distintas) rapidamente sentem um inexplicável impulso para voltar à ilha, um sentimento de obrigatoriedade, mas também de entusiasmo, em voltar àquele “espaço comum”, àquela mescla de imaginário e geografia. Mas para conseguirem voltar a penetrar nessa atmosfera isolada, e isoladora, teriam precisamente que “reproduzir o movimento que os conduziu inicialmente à ilha”; seria então preciso convencer todos aqueles que a abandonaram a atravessarem de novo o pacífico em conjunto, mimetizando todos os detalhes da primeira viagem.

O retorno ao movimento isolador inicial efectiva, no argumento da série televisiva, a equivalência entre homem e ilha, sendo que a partir desse momento a mescla entre imaginário e geografia se vai tornando cada vez mais homogénea, resultando numa incapacidade de distinguir estas duas realidades (a geográfica e a imaginária). A ilha, que sempre aparentou ter personalidade e consciência própria, parece então incarnar e ser incarnada por algumas das personagens.

Mas será este retorno ao movimento isolador inicial um dos “gesto de baba” com que Manuel Mendes (2002) caracterizava a ameaça de uma crise da interioridade, já mencionada na introdução deste capítulo? Ou poderá este movimento representar um gesto simultaneamente em direcção ao interior da “ilha” e ao exterior da sociedade? E quais poderão ser as verdadeiras implicações – sociais, políticas, económicas, filosóficas – da massificação desse gesto?

A convergência entre geografia e imaginário culmina, em *LOST*, na ambiguidade do episódio final já referida anteriormente. No entanto, ainda que pareça permitir diversas interpretações parece também assumir inevitavelmente um carácter sobrenatural e quase espiritual, quanto mais não seja por se desenrolar quase na totalidade numa igreja, que parece constituir, na série, um “espaço comum” (e por isso ao mesmo tempo real e imaginário) a que qualquer uma das personagens pode recorrer em qualquer altura para estabelecer contacto com qualquer um dos outros membros do grupo.

Assim, parece então ser mais pertinente deslocar a nossa análise do “espaço comum” representado pela ilha fictícia onde convivem as várias personagens para o “espaço comum” representado por um qualquer ecrã em que duas ou mais pessoas visualizem simultaneamente um dos episódios da série. Este espaço deveria ser, na senda da ideia de que não existe nenhum meio que seja comunitário por si só (Rancière, 2007), equivalente a qualquer outro no que diz respeito à capacidade de potenciar debate, troca e participação entre os seus ocupantes. Contudo, este espaço da manifestação de fluxos e dinâmicas afectas sobretudo aos média de massas, parece ter ficado, ao longo do século XX, reservado quase exclusivamente aos espaços interiores⁵. Ao interior dos edifícios e construções mas também ao interior de cada um de nós, das nossas bolhas privadas, fomentando uma colectividade hierarquizada cujos conteúdos e contributos advêm quase sempre das suas camadas superiores (de Kerckhove, 1997).

Poderá então ser que, tal como Michel Foucault (1984) em relação às heterotopias, aquilo de que nos interesse aqui falar, em relação ao

“espaço comum”, seja “de l’ espace du dehors” (em português, “do espaço do exterior”, tradução livre)?

“Do exterior” no sentido de serem espaços exteriores a cada uma das bolhas individuais, ainda que inseridos no interior de um conjunto de globos interligados, constituindo assim uma “república dos espaços” que Peter Sloterdijk (2005) caracteriza com a metáfora das espumas. Um só “espaço espumoso”, mas constituído por diversas células individuais de espuma capazes de estabelecerem interconexões – locais e/ou globais, geográficas e/ou imaginárias. Uma ideia de “espaço comum” que poderia talvez corresponder a uma “heterarquia⁶ globalizada”, um espaço sem hierarquias pré-estabelecidas e pré-concebidas mas ainda assim capaz de estabelecer redes complexas de interligações e de fomentar a participação, a apropriação e o relacionamento (Latour, 2011).

Talvez seja então mais pertinente falar antes de um movimento de exterioridade, de um gesto que nos encaminhe de uma ideia de espaço público para uma de “espaço comum”? Um movimento em direcção à “ilha” vista enquanto modelo, maquete, protótipo, ou imagem do mundo⁷ (Sloterdijk, 2005); em direcção a uma atmosfera vulnerável, relativamente desorganizada e pouco controlada em que o cidadão exterioriza a sua (pro)actividade, tornando a comunidade ao mesmo tempo heterogénea mas coerente, conflituosa mas não violenta (Vázquez, 2005).



IMG.10 ARQUIPÉLAGO ARTIFICIAL *THE WORLD ISLANDS*, DUBAI.

Será esta ideia de “espaço comum”, visto como campo de experiências espontâneas e descontroladas, compatível com o espaço urbano contemporâneo? E qual poderá ser o papel da disciplina do design, especificamente do design de espaços urbanos, nesta actualização do conceito de espaço público?

No caso de Nova Iorque, por exemplo, a ficção e o imaginário parecem formar uma amálgama com o espaço físico, construído, artificial, recorrendo por vezes ao ecrã e ao vídeo, utilizados abundantemente em Times Square por exemplo, mas não se esgotando de maneira alguma nesse suporte e nessa ferramenta. Segundo Ronald Christ e Dennis

6. Conforme abordamos anteriormente, Latour (2011) utiliza uma instalação de Tomas Sarraceno [IMG.9, p. 42] para ilustrar aquilo que segundo ele poderia ser uma poderosa ferramenta para o esboço de uma teoria dos relacionamentos sociais, que resumidamente entende a sociedade contemporânea como um conjunto de (micro)esferas interligadas através de uma rede de filamentos, constituindo assim uma “heterarquia”: um conjunto de ninhos locais que não se organizam segundo uma hierarquia global. Este entendimento da sociedade contemporânea apoia-se também de alguma forma na teoria das esferas de Peter Sloterdijk (2005; 2010; 2011), que por sua vez recorre a uma obra anterior de Bruno Latour – o *Parlamento das Coisas* (título em alemão da obra *Politiques de La Nature. Comment Faire Entrer Les Sciences en Démocratie*) – para introduzir o seu ponto de vista de que “la vie a un déploiement multi-focal, multiperspectiviste et hétérarchique” (p. 18), uma perspectiva não holística e não metafísica da vida.

7. No Dubai, o arquipélago artificial The World Islands, ilustra de alguma forma a ideia de ilha enquanto imagem, ou maquete, do mundo. Não só o conjunto de ilhas forma uma imagem similar à do mapa mundo [IMG.10] como, em clara oposição à nossa ideia de espaço comum, esta construção artificial parece fomentar a ideia do isolamento e do aumento da distância entre as camadas pré-estabelecidas das diversas hierarquias sociais e económicas. Apresentado em Maio de 2003 como local ideal para a construção de hotéis e infra-estruturas de luxo, os primeiros trabalhos começaram apenas uns meses mais tarde. Suportado quase exclusivamente pelo investimento privado e pelos interesses económicos e corporativos viu o recente crash económico atingir alguns dos seus investidores (fundamentalmente milionários e celebridades). Como resultado, em 2011 pareciam existir indícios de que o ambicioso feito de engenharia se estaria literal e metaforicamente a afundar. Por um lado, a empresa responsável pelo projecto admite que este está parado; por outro, a erosão e deterioração das ilhas parece estar a puxá-las de volta para o fundo do mar (Spencer, 2011). O afundamento desta ‘maquete do mundo’ poderá estar a acontecer num momento em que também o ‘mundo’ que esta representa parece estar a afundar-se. Ou pelo menos parece começar a revelar claramente os sinais de um afundamento evidenciado pelo esvaziar de significados imposto sobre o conceito de espaço público ao longo do século XX e confirmado por uma profunda crise económica, mas sobretudo política e social, que parece durar à já demasiado tempo para continuar, neste início de século XXI, a passar despercebida.



IMG.12 FOTOGRAFIA DA AVENIDA *TIMES SQUARE*, EM NOVA IORQUE, COM A SUA RECONHECÍVEL PANÓPLIA DE RECLAMOS LUMINOSOS.



IMG.13 DUAS PARTICIPANTES DE UMA MANIFESTAÇÃO DO MOVIMENTO *OCCUPY WALL STREET* SÃO ‘ESCOLTADAS’ PARA LONGE DO BAIRRO DE *NOLITA*, PROFUNDAMENTE CONSUMISTA E TURISTIFICADO.

Dollens (1993), a cidade parece responder a estas duas últimas questões com uma “membrana de permeabilidade variável” entre dois mundos distintos, o interior e o exterior, o público e o privado, entre “el panorama de la calle horizontal (la cual es pública e común)” e o mundo “vertical de los rascacielos (esencialmente privado y privilegiado)”.

Esta membrana é flexível, mutável, adaptável, e medeia a relação entre estes dois mundos que se complementam e se informam mutuamente sem nunca se chegarem a tocar; é composta por uma infinidade de contributos, oriundos tanto de gabinetes de design estabelecidos e de renome internacional como de novos designers e dos seus estúdios, muitas vezes nómadas e portáteis. Um sem fim de mobiliário urbano, cartazes, ecrãs, imagens publicitárias e corporativas misturadas com *tags* e *graffiti* que manifestam graficamente vozes políticas e interventivas, *performances* que (re)aproveitam objectos inutilizados, símbolos e referências iconográficas, locais e globais, fazendo com que “no exista un estilo neoyorquino único” (Christ & Dollens, 1993).



IMG.11 TAGS EFECTUADOS NUMA PAREDE NOVA IORQUINA POR UM SEM FIM DE ARTISTAS DE RUA ANÓNIMOS

É neste sentido que o design, enquanto ferramenta de fragmentação e diversificação do espaço urbano, deve ser entendido como um acto comunitário, de conexão, de relação, e os vários suportes por ele utilizados como uma membrana espumosa capaz de intervir e reformular constantemente as diversas realidades que se cruzam no meio urbano contemporâneo, capaz de mediar a relação entre imagem e espaço, fluxo e lugar, exterior e interior, luz e sombra, actualização e permanência, moda e convicção, comum e particular – ou privilegiado.

DESIGN DAS “ESPUMAS”:
IMAGEM E ESPAÇO NUM PORTO COMUM

2/



IMG.14 FOTOGRAFIA DA PASSAGEM DE ANO NA ÁVENIDA TIMES SQUARE, EM NOVA IORQUE, MEDIADA PELAS GRANDES CORPORAÇÕES MULTINACIONAIS.

A EVOLUÇÃO MEDIÁTICA DO ESPAÇO URBANO

From nineteenth-century mill owners to twentieth-century dot-commers, businesspeople have looked for ways to remove people from production, using technology and automation to do so. A lot of organizations will continue on this path, but they're behind the times.

— John Thackara, IN THE BUBBLE (2005)

Iniciaremos este segundo capítulo com as duas questões com que terminámos o capítulo anterior: Será o conceito de espaço comum, entendido como campo de experiências espontâneas e ambíguas, compatível com o espaço urbano contemporâneo? E qual poderá então ser o papel da disciplina do design, especificamente do design de espaços urbanos, na actualização do conceito de espaço público?

Tornou-se para isso essencial estabelecer uma correspondência entre o objecto de estudo do nosso trabalho, o “espaço comum”, e uma cidade concreta – ou um espaço urbano geograficamente delimitado. O Porto e o rio Douro estabeleceram, durante o período histórico sobre o qual recai o foco da nossa investigação, uma relação que parece justificar que assumam aqui um papel de destaque. Ainda assim, para além de casos de estudo afectos a esta área geográfica, esta análise incluirá, sempre que necessário para contextualizar algumas afirmações teóricas, casos de estudo e exemplos referentes a outros locais do globo.

Importa ainda realçar o papel da imagem, dos média e das tecnologias de informação na evolução dos modos de organização social, das técnicas e tecnologias de produção e das ideologias políticas e filosóficas predominantes na sociedade do início do século XXI.

“A entidade a que chamamos cidade (...) existe há dez mil anos. Nela se consubstancia o espírito gregário do ser humano, apostado nas vantagens da segurança e da convivência, empenhado na permuta, desejoso de trocar informações e ideias, consciente da necessidade de agir em comum para melhor conceber e fazer.

E quando assim começam a habitar em conjunto, as pessoas alteram a paisagem do lugar onde se fixam, visto constituírem um aglomerado, cuja existência tem implicações próprias (Oliveira Ramos, 1995, p. 8).”

Evidencia-se neste acto de “habitar em conjunto”, e nas alterações que o aglomerado promove no lugar, a inevitabilidade, para a civilização urbana, da constante correcção das suas formas provisórias. As planícies do Médio Oriente pareciam apresentar características ideais para o surgimento desta nova tipologia de organização social (Benevolo, 1993), no entanto, o gradual alargamento deste modelo à escala global – bem como as inúmeras modificações que lhe vão sendo impostas ao longo

do tempo – aumentam exponencialmente a diversidade de elementos que se concentram no espaço físico da cidade contemporânea (La Varra, 2001).

Para a definição desta cidade contemporânea importam não só esses elementos, naturais e artificiais, como sobretudo as relações que entre eles se estabelecem (Meade & Mele, 2002). A cidade é então hoje vista como um sistema complexo, dinâmico e flexível; adapta-se aos seus habitantes e, ao reflectir as modificações que cada um deles lhe impõe, intervém na construção do corpo de valores e de referências de cada indivíduo (de Certeau, 1998). Esse reflexo das modificações impostas pelos habitantes traduz-se muitas vezes sob manifestações arquitectónicas, ou de design, que materializam formalmente um corpo de valores comum.

“Contudo, de forma crescente, quase exponencialmente, somos apresentados aos objectos arquitectónicos, conjuntos urbanos e cidades de uma forma imagética. (...) As imagens, graficamente, verbalmente ou literariamente, transmitidas implicam diferentes percepções e geram possíveis imagens mentais distintas das que se formam a partir da realidade física” (Morgado da Silva, 2011).

Ao implicar “diferentes percepções que geram imagens mentais distintas das da realidade física”, esta transformação dos objectos arquitectónicos — ou de design — em imagens contribui, por sua vez, para o aumento da diversidade e da complexidade do (e no) espaço urbano contemporâneo. Deste facto resulta a actual impossibilidade de produzir uma definição universal de cidade e dos diferentes elementos que a compõem, ao mesmo tempo que se torna mais difícil a tarefa de encontrar um estilo, ou um conjunto de referências específicas, que possa definir e caracterizar uma determinada cidade, como se verificou no final do capítulo anterior recorrendo a um ensaio sobre Nova Iorque (Christ & Dollens, 1993).

Uma outra visão da mesma cidade, por Rem Koolhaas (1978), evidencia uma Nova Iorque que já desde finais do século XIX se apresenta Delirante (conforme o título da obra) e vai confirmando ao longo de todo o século XX a ideia de uma “dialética da divisão que reparte o espaço uniforme” (Deleuze & Guattari, citados em Christ & Dollens, 1993). Mas esta “dialética da divisão”, manifestada pela arquitectura Nova Iorque logo desde a viragem para o século XX, evidencia uma outra fragmentação: “le divorce entre culture officielle et culture populaire, entre goût élitiste et imagination populaire, qui ne cessera de tourmenter ce siècle” (Koolhaas, 1978, p. 55).

No entanto, esta Nova Iorque da primeira metade do século XX acaba por confirmar uma cultura da congestão que reinstaura o peão e valoriza a rua — o espaço entre cada uma das suas super-casas — enquanto espaço de troca, de partilha e de conexão. Não obstante, Le Corbusier passa uma boa parte deste início de século a tentar desacreditar a eficácia de uma Nova Iorque hiper-congestionada, culminando na sua proposta de uma “Ville radieuse” que representaria, na sua visão, a solução para

qualquer cidade que ambicionasse tornar-se moderna e preparada para responder às exigências da nova “era da Máquina”.

“Commençant par déshabiller les gratte-ciel, pour ensuite les isoler et enfin les relier par un réseau d'autostrades surélevées permettant aux automobiles (= hommes d'affaires = modernes), et non plus aux piétons (moyenâgeux), d'aller et venir librement d'une tour à l'autre, au-dessus d'un tapis d'agents producteurs de chlorophylle, Le Corbusier résout le problème, mais tue la culture de la congestion.

Il crée ce non-événement urbain que les urbanistes de New York eux-mêmes ont toujours soigneusement évité (nonobstant tous leurs discours): la congestion décongestionnée

[...]

Manhattan elle-même reste l'un des derniers secteurs du globe qui a échappé au 'démarchage' de Le Corbusier.” (Koolhaas, 1978, p. 213).

Ao escapar a este “plano radioso” de Corbusier, Manhattan escapa de alguma forma a uma lógica que acabaria por minar, durante o século XX, não só grande parte do campo arquitectural como também a recém criada disciplina do design e, consequentemente, as dinâmicas sociais e económicas contemporâneas: uma estandardização formal e uma homogeneização cultural fortemente globalizadas que, segundo Derrick de Kerckhove (1997), resultam em grande parte da utilização da produção e da difusão em massa como ferramenta de maximização dos lucros.

Ainda que a arquitectura e o espaço urbano Nova Iorque possam ter escapado a esta ‘campanha’ de Le Corbusier, Manhattan não parece ter conseguido evitar na totalidade a alteração das dinâmicas sociais e económicas que está também afecta a essa mesma ‘campanha’. Pelo contrário, a sobrevalorização da máquina e da tecnologia, ou a desvalorização do seu propósito prático e de uma utilização específica (Thackara, 2005), acaba por ser uma das características mais marcantes de Coney Island (que serviu no início do século XX como tubo de ensaio urbanístico para Manhattan), resultando muitas vezes na (e da) subversão do seu verdadeiro propósito à maximização dos lucros das elites, recorrendo para isso ao entretenimento das massas (Koolhaas, 1978).

Arquitectonicamente, Manhattan terá então sido um dos últimos locais do globo a ceder à ‘campanha’ modernista contra a cultura da congestão, mas socialmente acabou por ser um dos centros impulsionadores de uma lógica contemporânea que se apoia profundamente nessa congestão ao mesmo tempo que a critica ferozmente: a da constante maximização dos lucros das supostas elites pelo recurso ao entretenimento das massas. Paralelamente, a batalha que William Morris e os partidários do movimento Arts & Crafts, muitas vezes tidos como alguns dos verdadeiros pais da disciplina do design, iniciaram contra esta cisão entre cultura de elites e cultura popular (talvez melhor representada neste caso pela separação entre a fase de projecto e a fase de produção de um determinado artefacto) parece ter sido gradualmente perdida durante grande parte do século XX.

“The British Arts and Crafts movement that formed around Morris worked for social reform and to rejuvenate style. Revoking the division of labor and

reuniting design with production, the Arts and Crafts revival movement directed its energies especially against the aesthetic of the machine, but was thwarted by the tumultuous industrial developments of the second half of the nineteenth century” (Burdek, 2005, p. 23).

Estes “tumultos industriais da segunda metade do século XIX” parecem ter-se alargado e agravado durante o século seguinte, não só em relação ao design como também à arquitectura, sendo muitas vezes acrescidos de tumultos mediáticos que gerem e padronizam grande parte das dinâmicas sociais que se desenrolam quotidianamente no espaço urbano (Castells, 2002).

“Throughout the twentieth century, they [the architects] have projected themselves as missionaries of taste”, transformando grande parte do espaço construído em conjuntos homogéneos de edifícios reluzentes e descomplicados que pareciam vir resolver os problemas lançados pela miscelânia de estilos herdada do século anterior (Coates, 1988, p. 96). Por outro lado, os equívocos que dominaram a cultura arquitectónica, principalmente desde 1945, denotam uma certa incapacidade da disciplina, que parece ser consciente e deliberada, em dominar o diálogo com os média e com a difusão massificada da imagem e da informação (Tafari, 1979).

“By the mid-sixties, when old ideological crusades of modernism actually seemed to have been won, the architectural visions of this century finally took shape identically in suburbs from London to Moscow. The home in particular had become a formula, capable of being repeated, labelled and stacked; and inside every one of them the main source of illumination was the television set” (Coates, 1988, p. 96).

Assim, ao invés de ocupar uma posição dominante no diálogo com os médias, a arquitectura parece, em muitos casos, ter-se submetido à ideia da maximização de lucros como principal propósito, sendo assim constrangida pelo fenómeno, inevitavelmente mediático, da moda⁸. A televisão como principal fonte de iluminação do lar poderia então ser aqui entendida de uma forma mais lata: a televisão como força centrífuga que puxa os habitantes dos espaços urbanos para o interior das suas habitações e que, ao mesmo tempo, acaba por parecer responsável por uma homogeneização global do corpo de conhecimentos triviais (de Kerckhove, 1997).

É precisamente na década de 1960 que a Internacional Situacionista atinge o pico da sua influência, argumentando que a separação entre desejo e ideia, enraizada na produção durante o século XIX, estava agora profundamente enraizada no consumo, suprimindo assim qualquer forma de liberdade e individualidade (Marcus, 2002). Guy Debord (1991), co-fundador do movimento e um dos membros com preocupações mais políticas e sociais, anuncia as condições de vida modernas como “uma imensa acumulação de espectáculos. [Em que] tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação” (p.9).

Sensivelmente meio século depois de Guy Debord ter tecido pela primeira vez estas considerações em relação à sociedade de uma forma mais lata, e cerca de duas décadas depois de Manfredo Tafuri as ter

8.A palavra moda deverá ser entendida, neste caso, não tanto segundo a sua definição matemática – o valor mais popular, ou com maior frequência, numa determinada amostra –, mas antes como o aproveitamento de meios de produção e difusão em massa enquanto forma de impor a repetição de determinados padrões, sobretudo estéticos e sociais (cf. Rancière, 2010).

9.Tradução livre do original em francês, “mondialisation”, sublinhando aqui a forma como Sloterdijk afirma ter evitado o “termo vago” de “globalização”, apesar de o utilizar mais à frente para caracterizar as outras duas ‘globalizações’, ou ‘mundializações’, que parecemos hoje querer esquecer (primeiro a “globalização metafísica” e depois a “globalização terrestre”, correspondente à expansão europeia a partir de 1492) mas que precederam aquela que hoje parece estar a chegar ao fim, essencialmente “tele-comunicativa” (Sloterdijk, 2005, p. 14 – 18).

identificado especificamente na disciplina da arquitectura, algumas delas parecem ainda continuar sem resposta satisfatória, uma vez que

“far too much money is being spent on point-to-mass buildings in which we are supposed to pay and gawk at culture and sport performed by others. Overlaying it all is a layer of technology-based systems that we depend on but that are overcomplicated and fault-intolerant” (Thackara, 2005, p. 96).

A ideia de uma só imagem a reclamar toda a nossa atenção foi hoje substituída pela ideia de que a multiplicidade de imagens simultâneas com que somos constantemente confrontados parece exigir a nossa distracção para que nos consigamos concentrar. A imagem como “fonte de iluminação” perdeu a singularidade e a exclusividade, alargou-se para lá dos limites da televisão e multiplicou-se pelas ruas (Colomina, 2001). As suas múltiplas presenças em aeroportos, estádios, cinemas ou centros comerciais, autocarros, flyers ou placares publicitários, estabelecem sempre uma relação íntima com as tecnologias de informação, principalmente depois de terem conquistado de forma massiva os ecrãs do computador, do telemóvel e do tablet.

Estas presenças múltiplas e simultâneas da imagem são então cristalizadas na “camada de sistemas tecnológicos desnecessariamente complicados e intolerantes à falha”, que reveste não só os “*point-to-mass buildings*”, conforme John Thackara (2005) refere, mas também os objectos de design e os conjuntos urbanos de uma forma mais abrangente, conforme observamos mais atrás com Gonçalo Morgado da Silva (2011) e com Nigel Coates (1988; 2003), por exemplo. O estatuto de verdadeira “fonte de iluminação”, antes reservado às religiões e às entidades divinas e sobrenaturais, parece então ter sido deslocado, ao longo do século XX, para o campo da imagem e do espectáculo.

Contudo, conforme o início do século XXI parece cada vez mais confirmar, talvez essa deslocação tenha sido na realidade em direcção ao campo da tecnologia de uma forma mais lata, ainda que com algum foco nas chamadas tecnologias de informação (Thackara, 2005), muitas vezes apoiadas nas imagens — gráficas e/ou literárias — e na “espectacularização” da realidade (Debord, 1991). Aliás, segundo Sloterdijk (2005), o facto de falarmos hoje da “mundialização”⁹ como se só tivesse existido uma evidencia de certa forma a predominância de uma filosofia radio-teórica, defendida por Marshall McLuhan, que proclama “une théorie dernière de la sphère unique”; esta nova “teoria da esfera única” teria então o computador pessoal e as tecnologias de informação, em substituição de Deus, como centro da “comunidade psíquica supertribalista” que dela resulta.

Um espírito de “catolicismo electrónico” que Sloterdijk considera pretender mais uma vez ensinar “l’unité du village global et de l’Église”, desta vez redistribuindo o papel de Deus através da “simultanéité électrique du mouvement d’information” para produzir aquilo que o próprio McLuhan apelida “la sphère global vibrante de l’espace auditive,

dont le centre est partout et la circonférence nulle part” (McLuhan, 1978, citado em Sloterdijk, 2005, p. 17).

O desenvolvimento desta crença quase generalizada de que a tecnologia por si só resolverá os nossos problemas económicos, políticos e sociais, será talvez o melhor exemplo de que ainda não compreendemos de forma satisfatória quais os verdadeiros efeitos da globalização sobre a nossa sociedade. Por outro lado, ao longo do século XX, a evolução das tecnologias de informação e das tecnologias de produção possibilitou o surgimento e o crescimento exponencial dos média de massas e das gigantes corporações multinacionais. Por sua vez, estes dois importantes agentes da sociedade contemporânea ‘tele-globalizada’ parecem ter tido uma enorme influência na ruptura dos três pilares sociais do emprego, das liberdades cívicas e do espaço cívico (Klein, 2005).

Também segundo Bruno Latour (2011), um dos motivos pelo qual parecemos não conseguir responder eficazmente às armadilhas lançadas pela globalização – um termo vago que não consegue definir concretamente quais os locais e quais as relações entre os mesmos a que o global se refere – reside precisamente no alargamento do fosso cultural anteriormente referido. A separação entre “cultura oficial” e “cultura popular” parece ter sido potenciada pelas hierarquias estandardizadas e pré-estabelecidas do movimento modernista – que poderá talvez ser ‘personificado’, arquitectonicamente, pela ‘campanha’ encabeçada por Corbusier durante o século XX –, mas ainda assim não se viu diminuída pela completa inexistência de hierarquias fomentada pelo pensamento pós-modernista.

Para John Thackara (2005), grande parte dos problemas desta sociedade contemporânea baseada no fluxo e na abundância reside no facto de os especialistas nos dizerem que não depende de nós evitar e contrariar os efeitos negativos afectos a estas duas máximas contemporâneas. Da mesma forma que os arquitectos parecem ter-se alheado, deliberadamente, da relação com os média e com as novas tecnologias de informação, também os “economists describe as ‘exogenous’ — arising from outside society — the seismic forces, such as technology, that are changing our world. They are wrong. Technology has not come from ‘outside society’ — we made it” (Thackara, 2005, p. 212).

No entanto, a viragem para o século XXI parece ter recuperado algumas das preocupações que Morris e os seus seguidores manifestavam mais de cem anos antes; a batalha que iniciaram no final do século XIX, e que como vimos mais atrás com Nigel Coates (1988) parecia ter sido perdida durante o século XX para as “cruzadas ideológicas [e segundo Sloterdijk (2005) também tecnológicas] do modernismo”, volta agora a ocupar um papel central, desta feita não só para o design como também para grande parte das áreas da sociedade de consumo que vigora na actualidade (Thackara, 2005).

Para a disciplina do design, esta “Human Age” — como a apelidam algumas empresas japonesas de alta tecnologia — evidencia a crescente importância de serem as necessidades das pessoas a determinar o curso do processo de planeamento e desenvolvimento de um determinado produto em detrimento das inovações tecnológicas. Mais ainda, esta

abordagem inevitavelmente mais interdisciplinar parece estar a tornar-se uma preocupação que não se cinge aos designers destas empresas japonesas, estendendo-se por exemplo a uma boa parte dos gestores de processamento de dados da indústria informática nos Estados Unidos, hierarquicamente superiores ao designer dentro de cada empresa (Mitchell, 1988).

Um estudo publicado na revista *Times* indica que estes têm procurado cada vez mais “generalists rather than technicians... they prefer arts, social science or business studies graduates, to those who have studied specific subjects like computer science” (Pearson, 1984, citado em Mitchell, 1988, p. 209). Por outro lado, também no planeamento da cidade actual, ou dos espaços urbanos contemporâneos, as preocupações dominantes parecem muitas vezes mais próximas daquelas manifestadas pela sociedade do século XIX do que propriamente pela do século XX.

No início da década de 1980, no livro *All That Is Solid Melts Into Air*, Marshall Berman lança um olhar sobre a cidade de então:

“the city development of the last forty years, in capitalist and socialist countries alike, has systematically, and often successfully obliterated, the ‘moving chaos’ of nineteenth-century urban life... The old modern street, with its volatile mixture of people and traffic, businesses and homes, rich and poor, is (now) sorted out and split up into separate compartments” (Berman, citado em Coates, 1990, p. 97).

Publicado pela primeira vez no ano 2000, em plena mudança de século e de milénio, o livro *Mutations* (organizado por Rem Koolhaas) identificava da seguinte forma algumas das alterações que a paisagem colectiva da cidade europeia contemporânea evidenciava:

“en grandes ciudades europeas — tanto en los centros urbanos como en los márgenes periféricos, en el corazón del tejido decimonónico o en las grandes áreas exteriores ligadas a los flujos de movilidad territorial —, otros ‘espacios públicos’ salpican el territorio urbano contemporáneo: automercados o auténticos bares sobre ruedas que reúnen a jóvenes y prostitutas, policías y mendigos en la noche milanesa, camionetas equipadas que organizan discotecas improvisadas en las calles de los suburbios londinenses, (...) miles de personas reunidas en raves organizadas en tejidos industriales abandonados” (La Varra, 2001, p. 427).

Em ambos os casos é referido o “tecido urbano do século XIX”; no primeiro evidencia-se que a década de 1980 parecia ainda não ter trazido respostas adequadas para a compartimentação e obliteração do caos oitocentista, enquanto no segundo se torna evidente que os espaços urbanos do início do século XXI começam a trazer de volta algumas das lógicas de apropriação e de experimentação que o século anterior parecia ter erradicado.

Este regresso ao passado que aqui se evidencia, e que se pretende retratar neste capítulo, não deve no entanto ser entendido como uma prática de “nostalgia reconstitutiva (‘restorative nostalgia’), preocupada com a recuperação ou a reconstituição do passado”, mas talvez antes como uma prática “reflexiva (‘reflective nostalgia’), que procura ultrapassar o limiar da história, (...) funcionando como instrumento

de uma constante reinvenção do presente, integrando todas as representações do vivido, servindo-se delas como pistas, sujeitas a operações de natureza crítica, para um mais completo reconhecimento do mundo” (Bebiano, 2006, p. 3).

As cerca de duas décadas que separam o trabalho de Marshall Berman das observações tecidas por Giovanni La Varra viram a introdução do computador pessoal, e de um sem número de outras tecnologias focadas na troca e na interface, alterar lentamente o paradigma de um design orientado para o produto como objecto isolado do seu contexto de uso para o de um design em que “the user requirements will take over as the major dictator of a product’s capability” (Mitchell, 1988, p. 209). Este aumento em larga escala da capacidade de personalização e de interacção evidencia então uma reaproximação entre a fase de projecto e a de produção mas, ao mesmo tempo, abre pela primeira vez as portas à aproximação deste primeiro binómio a duas outras fases: a da distribuição e a do consumo dos bens (de Kerckhove, 1997).

Ainda que o foco na personalização e na interacção seja bastante mais evidente na produção e difusão de conteúdo digital, também em relação ao conteúdo analógico — físico e material — podemos hoje encontrar, e de forma crescente, exemplos destas duas lógicas. Esta alteração de paradigma desloca a ênfase da individualidade para a partilha, da colectividade para a comunidade, da imposição da forma para a descoberta de possíveis usos, exigindo assim aos produtos e serviços projectados que adquiram um grau de flexibilidade que lhes confira uma capacidade de “adaptação instantânea” (Manzini, 2002).

A pesquisa *USE, Uncertain States of Europe*, parte da exposição Mutations, sobrepôs ao mapa habitual da Europa mais de 20 casos de transformação gerada por actividade espontânea, deixando de parte projectos puramente arquitectónicos e de planeamento imposto e controlado. Recorrendo a diferentes pontos de vista, desde entrevistas ao cidadão local à perspectiva, de alguma forma mais turística, do realizador do filme que resultou deste projecto, John Palmesino (2002), co-autor de *USE*, pôde concluir que

“o espaço Europeu é cada vez mais transformado por uma multidão de actores; (...) procurando relações anteriores entre as actividades e a forma como elas se reformulam, através do uso intensivo do espaço, o espaço em si, (...) cada vez mais pessoas podem, hoje em dia, transformar directamente o território: podemos construir a nossa casinha, podemos mudar o nosso escritório” (pp. 41–43).

O surgimento do computador pessoal e a disseminação das chamadas tecnologias da informação parecem então ter sido responsáveis não só pelo fornecimento de ferramentas que permitiram o aumento da personalização e da interacção nos produtos do design gráfico e de equipamento, por exemplo, mas também pelo iniciar de uma viragem comportamental cujos reflexos são bem visíveis no espaço urbano, nomeadamente no caso Europeu.

Contudo, John Palmesino (2002) reconhece existir ainda uma enorme influência da chamada “americanização do mundo” na padronização espacial de muitas das actividades que se desenrolam nas cidades e

no espaço urbano contemporâneo. Segundo o próprio, esta influência manifesta-se, por exemplo, no número limitado de padrões espaciais (a rua, a praça, o quarteirão) em que sempre se reconverte a incerta multiplicidade de realidades que habitam o espaço Europeu, ou ainda na perfeita correspondência entre os padrões encontrados nas ruas comerciais de Paris, de Milão ou do Porto. Da mesma forma, e apesar do surgimento e do rápido crescimento das tecnologias de impressão tridimensional, também os produtos industrializados não são ainda totalmente capazes de reflectir e de se adaptar eficazmente a esta alteração comportamental. A diminuta capacidade de personalização com que nos deparamos se quisermos adquirir grande parte dos produtos da *Apple*, ou até mesmo o constante estado de desactualização para que esses produtos são, deliberadamente, empurrados, poderão exemplificar de algum modo a dificuldade em conjugar industrialização com personalização e flexibilidade.

Ainda assim, da mesma forma que a impressora a *laser*, combinada com a diversidade de fontes do primeiro Macintosh, ajudou a lançar a indústria do *desktop publishing* (Isaacson, 2011), as impressoras tridimensionais, combinadas com uma cada vez maior democratização e facilidade de acesso ao conhecimento, podem estar a ajudar a lançar uma nova revolução (des)industrial, com implicações que parecem indiciar a possibilidade de um aumento exponencial da capacidade de personalização e de “adaptação instantânea” dos bens que consumimos sem que estes dependam largamente da fabricação manual.

A technological change so profound will reset the economics of manufacturing. Some believe it will decentralise the business completely, reversing the urbanisation that accompanies industrialisation. There will be no need for factories, goes the logic, when every village has a fabricator that can produce items when needed. Up to a point, perhaps. But the economic and social benefits of cities go far beyond their ability to attract workers to man assembly lines (Print me a Stradivarius, 2011).

As implicações associadas ao surgimento e crescimento destas tecnologias de impressão tridimensional poderão então ser bem maiores do que o simples aumento da capacidade de personalização dos produtos ou mesmo do que a redução dos custos de entrada no mercado, que estas podem também permitir. Alguns dos maiores problemas trazidos pela descentralização dos modelos de produção (da Europa e dos EUA para o Oriente), que começou a ter lugar nas últimas décadas do século XX, poderão ver-se agravados no século XXI por estas novas técnicas de fabricação. Destes problemas, realçam-se aqueles iminentemente mais preocupantes, como a quebra acentuada da competitividade externa e da taxa de empregabilidade, sobretudo nas chamadas sociedades Ocidentais.

In the last thirty years, the share of manufacturing in total world GDP has decreased. Simultaneously, there has been a fall in relative and absolute manufacturing employment in the Western world. This structural change is defined as deindustrialization and started in the US at the beginning of

the 1960's. Since then, almost all rich countries have developed in the same direction, although at different speeds and to different extents.

Despite deindustrialization being a well-known phenomenon, knowledge about its causes is relatively limited (Lind, 2012).

Esta mudança estrutural ultrapassa então o âmbito da produção e da difusão dos bens e dos serviços, levantando dúvidas quanto à viabilidade dos correntes modelos de organização política e social. John Thackara (2005) considera ser compreensível que os inventores das primeiras tecnologias de massas (telégrafo, caminhos-de-ferro, electrificação, rádio, telefone, televisão, etc.) demonstrassem algum desconhecimento do real impacto que cada uma dessas tecnologias imprimiria na sociedade; contudo, segundo o mesmo autor, já não podemos hoje utilizar o mesmo âlibi, uma vez que “we *know* that new technologies have unexpected consequences” (p.3).

Neste sentido, parece pertinente a afirmação de que

“as long as the general neoliberal framework, with all its elements — the hegemony of the capitalist classes and financial institutions, the complicity of senior management, financialization and globalization — remains unchallenged by “financial repression” (...) all attempts to fight the process of deindustrialization, no matter how successful, will continue to be retrograde. They undermine what remains of the social gains made in the preceding decades, without making any clear contribution to the re-establishment of growth and the rebuilding of employment” (Duménil e Lévy, 2012).

Urge então a necessidade de aprofundar conhecimentos sobre as causas deste processo de desindustrialização, bem como de encontrar soluções que, ao invés de serem provisórias e retrógradas, se foquem num cenário mais abrangente e com preocupações a longo-prazo. Esta revolução (des)industrial parece então já se ter iniciado; no entanto, à medida que ela se vai intensificando, na entrada para o século XXI, torna-se cada vez mais evidente que ainda não lhe dedicamos, enquanto sociedade, a devida atenção. Em 2005, John Thackara, tomando como exemplo a revolução industrial por que passámos, alertava já para os perigos que essa aparente indiferença pode produzir nas sociedades futuras.

Assim, se as tecnologias de impressão 3D podem contribuir para o aumento da capacidade de personalização e “adaptação instantanea” dos objectos físicos, as tecnologias de informação, sobretudo aquelas que facilitam a produção e a difusão massiva de imagens, permitiram a personalização de um corpo de conhecimentos triviais que, assim, deixou de ser colectivizado (constituído essencialmente por contributos oriundos de uma camada restrita da sociedade) para passar a ser cada vez mais comunitário — constituído por *inputs* que podem advir de qualquer camada social e que se encontram em constante actualização (de Kerckhove, 1997)¹⁰. Desta forma, o ‘aviso’ de John Thackara talvez tenha hoje mais condições de ser levado em conta do que nos séculos anteriores; no entanto, os resultados práticos da consciencialização do cidadão comum parecem não ser ainda muito evidentes.

10. Quando de Kerckhove previa, na década de 1990, que o computador pessoal e as redes de comunicação global iriam ser responsáveis pela democratização de determinados conhecimentos e ferramentas, que por sua vez permitiriam o crescimento da categoria dos “prosumidores” (consumidores que se tornam simultaneamente produtores de alguns dos bens que consomem), o autor não teria ainda assistido ao nascimento do *Youtube*, ao fenómeno do aumento de popularidade dos *blogs*, ao sucesso da distribuição *on-line* de música, *software* e outros conteúdos digitais, ou à escalada quase instantânea da *Google* até ao topo da lista das maiores empresas do mundo. Estes acontecimentos vieram de certa forma confirmar a previsão de Derrick de Kerckhove; contudo, no que diz respeito à produção de conteúdos analógicos (objectos físicos e tridimensionais) e de novas formas de governação da sociedade, a capacidade de intervenção do cidadão comum parece ser ainda bastante diminuta. No primeiro caso, depende quase exclusivamente das lógicas da manualidade e do artesanato, no segundo, depende profundamente das lógicas económicas e partidárias.

Da imagem do espaço ao espaço da imagem

Passados os tempos trágicos das invasões e dos exércitos de Napoleão, ficou também a marca do século XIX e as suas obras de enorme importância: as pontes de ferro (uma delas de Gustave Eiffel), a chegada do caminho-de-ferro, a artificialização das margens para a acostagem de navios, a enorme alfândega, as fábricas, os armazéns, o carro eléctrico, etc. Amarrados ao cais, flutuam os “rabelos” a compor um primeiro plano para guardar imagens e recordações.

— Álvaro Domingues, HYPERDOURO (2009)

Evidenciam-se dois pólos – antagónicos – geradores das dinâmicas urbanas da sociedade contemporânea: “a cultura do advertising” que canibaliza a “cultura de rua” (Klein, 2005), ou a “cultura oficial” que rompe laços com a “cultura popular” (Koolhaas, 1978), ou ainda um tempo cada vez mais “sincrónico”, que consome incessantemente um outro, cada vez mais ausente do nosso dia-a-dia, o “tempo diacrónico” (Byrne, 2002).

O papel que o divórcio entre estes dois pólos (que podem então assumir variadas representações) desempenha na distribuição espacial e nas dinâmicas sociais da sociedade altamente urbanizada dos nossos dias, a par da responsabilidade que o designer – como o arquitecto – adquire relativamente às suas manifestações, representa o principal foco da nossa análise. Justifica-se por isso que esta se centre essencialmente nas alterações sociais introduzidas pelo século XX, ainda que se procurem tácticas e ferramentas em momentos anteriores para apontar caminhos e possíveis soluções para momentos posteriores.

Pretende-se então, através desta perspectiva evolucionista do espaço urbano, abordar uma crise de interioridade manifestada não só ao nível do edificado, conforme atesta Nigel Coates (1988), como também a um nível mais social, ou político, conforme exposto por exemplo por Peter Sloterdijk (2005) e evidenciado pela necessidade de reconhecer o estado emancipado de qualquer espectador identificada por Jacques Rancière (2007).

Como forma de sustentar a ideia de uma crise de interioridade, responsável pela retracção dos habitantes dos espaços urbanos no interior das suas casas e pelo abandono da rua enquanto espaço de relacionamento, de troca e de partilha, optámos por centrar a nossa análise na cidade do Porto, com maior incidência em torno de casos de estudo inscritos numa área geográfica próxima do rio Douro.

Esta escolha justifica-se, em parte, pela perda de grande parte da vida intensa e da forte componente cultural que Germano Silva (2002) identificava, no início do século XXI, como principal responsável pela decadência e estagnação da cidade do Porto a partir da década de 1960. Da mesma forma, Álvaro Domingues (2009) aponta a segunda metade do século XX como um período em que o rio Douro perdeu boa parte da influência que exercia nos impulsos urbanísticos que definiam e actualizavam a cidade para passar a ser hoje quase exclusivamente responsável pela produção de imaginário. Segundo o mesmo autor, as “vistas do Douro” são agora entendidas apenas como poderosas imagens, como um espectáculo gerador de um frenesim económico que assenta essencialmente no mercado imobiliário.

Partilhamos então de um ponto de vista de Beatriz Colomina (2002), exposto num seminário que teve lugar na Sala do Arquivo da antiga Alfândega do Porto, de que “aquilo que é realmente consumido nas cidades de hoje são imagens” (p. 151). Assim, *A Imagem da Cidade* para os seus habitantes ou visitantes, que Kevin Lynch (1996) reivindicava em 1960 ser consistente e previsível, transforma-se numa espécie de

cidade das imagens, “mediática e mediatizada”, em que a consistência e a previsibilidade são substituídas pela fragmentação e pela dispersão (Byrne, 2002).

Mas ainda antes da disseminação destas transformações por uma multiplicidade de cidades mundiais, já em relação ao Porto,

“cáustico e visionário, Raul Brandão, lobriga ‘sobre negrumes acumulados e revolidos... uma cidade estranha e desmedida, sólida e esplêndida, uma cidade que ao mesmo tempo mete medo, e que, se não é a mais bela, é a mais pitoresca que conheço no mundo’ ” (Brandão, 1923, citado por Oliveira Ramos, 1995, p. 18).

Raul Brandão identifica então, ainda que num estilo mais poético do que científico, a cidade do Porto como um local de antagonias, uma cidade ao mesmo tempo “deprimente” [IMG.16] e “surpreendente” [IMG.17], uma entidade “sólida” que parece também espumosa, uma vez que essa solidez se esfuma quando a cidade se transforma na mais pitoresca que o referido autor conhece no mundo.

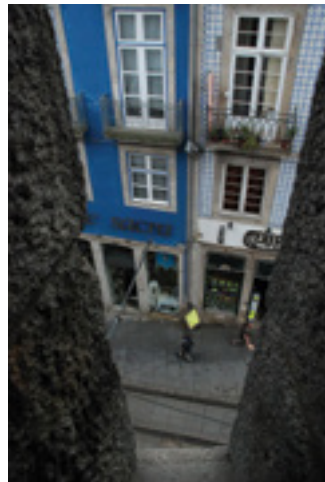
Mas esta ideia de uma cidade pitoresca, que estabelece relações intrínsecas com a imagem e que é consumida pelos seus habitantes através de uma enorme diversidade de imagens expostas numa infinidade de suportes, já não será hoje tão visionária nem tão cáustica como na década de 1920, nem se poderá restringir à realidade do Porto. Ainda assim, e apesar do século XXI ter vindo a reforçar a fragmentação e repartição do espaço (tanto física e morfologicamente como política e metaforicamente), parecem ainda existir ferramentas metodológicas que valorizam a ideia da atribuição de uma imagem — ou de uma “morfologia” — específica a uma determinada cidade.

Destas ferramentas destacamos uma técnica de análise urbana denominada “space syntax”, que pressupõe uma série de teorias e técnicas para a análise de configurações espaciais, dividindo os espaços em diferentes componentes e analisando-os segundo redes de escolhas para depois os representar sob a forma de gráficos e mapas que retratam a conectividade e a integração relativa desses mesmos espaços. Carlo Ratti (2003) sugere que este método de análise é bastante limitado, ainda que se preveja que o actual aumento da capacidade computacional possa ajudar na resolução de alguns dos seus problemas. “This would contribute to answer the fascinating question which space syntax has helped to frame: what is the influence of urban configuration on social life?” (Ratti, 2003, p. 12).

Um estudo sobre a morfologia urbana da cidade do Porto, no período entre 1813 e 2005 (definido em função da disponibilidade de trabalho cartográfico previamente elaborado), cruza esta técnica do “space syntax” com outras duas ferramentas metodológicas, numa tentativa de colmatar algumas das falhas identificadas por Carlo Ratti no artigo supramencionado. Ainda que não encontre resposta para todas, descartando por exemplo preciosa informação métrica e tridimensional – como a altura ou o volume dos edifícios – parece oferecer dados pertinentes para uma mais completa identificação da influência exercida,



IMG.16 A CIDADE DEPRIMENTE É UM BLOGUE DE CARLOS ROMÃO QUE, SEGUNDO O PRÓPRIO, PRETENDE RETRATAR “A DECADÊNCIA URBANA DO PORTO EM IMAGENS”.



IMG.17 A CIDADE SURPREENDENTE, DO MESMO AUTOR QUE O ANTERIOR, É “UM BLOGUE DE IMAGENS E ALGUMAS PALAVRAS SOBRE O PORTO, PERMEADO DE INCURSÕES LIGEIRAS EM TERRITÓRIOS EXTERIORES”.

11. A referida análise reveste-se de relevância para o nosso estudo por se centrar sobretudo nas ruas e na relação que entre elas se estabelece e inclui factores como integração local, integração global, conectividade, inteligibilidade local, inteligibilidade global, sinergia, e comprimento e profundidade média dos segmentos analisados.



IMG.18 A LINHA VERDE REPRESENTA O DENOMINADO “CENTRO HISTÓRICO” DO PORTO, PATRIMÓNIO MUNDIAL DA UNESCO E PROTEGIDO POR UM PLANO DE GESTÃO ELABORADO, EM 2010, PELA SOCIEDADE DE REABILITAÇÃO URBANA.

12. A cidade do Porto, depois do movimento polarizador inicial, parece ter descrito um movimento de dispersão, do centro em direcção à periferia, indicando agora uma vontade de voltar a contrair-se em direcção ao seu pólo primitivo. Ao movimento de dispersão parece corresponder o momento histórico a que alguns autores atribuem a crise de interioridade já abordada. Por outro lado, nos dois momentos de contracção da cidade, o inicial e o contemporâneo, a lógica parece ser a contrária, a da exteriorização da vida pública, ainda que entre os dois se encontrem manifestas diferenças próprias dos cerca de 100 anos que os separam.

à macro-escala da cidade do Porto, pela configuração urbana na vida social¹¹.

Algumas das transformações comportamentais anteriormente retratadas poderão talvez ser relacionadas com as conclusões tiradas por Oliveira e Pinho (2009), autores do referido estudo. Nele identificam a correspondência entre alguns dos dados recolhidos e três “períodos morfológicos” segundo os quais tinham já organizado, em três estudos anteriores (Oliveira & Pinho, 2006; 2008; 2009), a evolução formal da planta da cidade do Porto: o primeiro entre 1813 e 1892, o segundo entre 1892 e 1978 e o terceiro entre 1978 e 2005.

O primeiro e o terceiro períodos morfológicos apresentam valores similares relativamente a grande parte das diferentes análises efectuadas, nomeadamente no que diz respeito à integração local e global e ao comprimento de cada uma das ruas. O segundo período morfológico, que representa sensivelmente a última década do século XIX e as primeiras oito décadas do século XX, apresenta valores de integração menos elevados, em parte resultado do aumento do comprimento médio dos segmentos analisados que tem lugar fundamentalmente durante a primeira metade do período em questão.

Assim, estes três períodos poderão de alguma forma relacionar-se com as três formas distintas de observar o espaço urbano que expomos, respectivamente, no terceiro, no quarto e no quinto capítulo do nosso trabalho: o primeiro (até 1892) representaria o espaço de lugares, o segundo (1892 – 1978) representaria o espaço de fluxos e o terceiro (de 1978 em diante) representaria o espaço cooperante. Os resultados do referido estudo parecem também evidenciar algumas similaridades entre o pensamento e o planeamento urbano da cidade do Porto ao longo do século XIX e as dinâmicas impressas à cidade durante as das últimas duas décadas do século XX e o início do século XXI¹².

Por outro lado, o caso do Porto adquire relevância para a nossa investigação também porque ao longo do percurso histórico do conjunto urbano que define, principalmente da zona denominada hoje como “centro histórico” [IMG.18], podemos identificar várias manifestações do debate entre a “cultura oficial” e a “cultura popular”, tanto ao nível do design como da arquitectura, do planeamento urbano e mesmo do comportamento da sua população.

“A Baixa portuense, ribeirinha, começou a afirmar-se na segunda metade do século XIV (...) por efeito da atracção do rio e do mar. Foi obra de pescadores, mareantes, funcionários régios da alfândega, moedeiros, armadores de navios, cambistas e mercadores. Gente do comércio, da

finança e da fiscalidade régia e local. (...) A Rua Nova virou a rua burguesa, o símbolo adequado do Porto moderno. A contraversão da Alta bispal.

Contraversão, com efeito. Porque se lá em cima se defendia o ideário de um senhorialismo ornado de teocracia, cá em baixo afirmava-se a excelência do poder monárquico e municipal, em nome do direito comum (de Sousa, 1995, p. 150)".



IMG.19

O painel de azulejos “Ribeira Negra”, encomendado pela Câmara Municipal do Porto ao mestre Júlio Resende em 1986, constitui uma representação iconográfica da vida da Ribeira portuense e possui “uma qualidade de tipo cinematográfico feita não do movimento da imagem mas do movimento do espectador que, ao mover-se, constrói a articulação entre as cenas e os elementos que as preenchem” (Castro, 2012). Este painel poderá então ser considerado, de certa forma, uma manifestação da ideia de “cultura popular”, ou não-oficial, não-imposta, uma cultura de alguma forma local, espontânea e verdadeira. Em primeiro lugar, porque é o espectador, no caso o habitante/visitante do espaço urbano em que o painel está inserido, que acaba por construir a narrativa; depois, porque retrata imagetivamente o quotidiano da mesma zona da cidade em que se encontra, e que historicamente começou por ser o centro, o lugar onde se desenrolavam a maior parte dos processos que definiam a cidade (e ao mesmo tempo por ela iam sendo definidos), da gente, ou do povo, do Porto; e, por último, por ser na sua essência uma interpretação pessoal de um autor fortemente marcado e influenciado pela cidade do Porto, que por sua vez foi também marcada e influenciada pelo autor.

Em contraponto, a obra arquitectónica que serve de suporte a este painel, o túnel da Ribeira, poderá de alguma maneira ser considerada oriunda de uma manifestação da “cultura oficial”, mais distante das necessidades do verdadeiro habitante ou visitante deste espaço urbano específico. A abertura desta artéria, em 1952, visava uma ligação rodoviária mais eficiente ao tabuleiro inferior da Ponte D. Luis I, mas acabou por resultar no declínio comercial e social da Praça da Ribeira, que só começou, em parte, a ser contrariado com o aumento do turismo nas últimas décadas do século XX. Da abertura do túnel resultaram também algumas “zonas de ninguém”, cantos e recantos escuros que acabaram por se degradar com a sua conversão em mictórios espontâneos, obrigando a novas intervenções de manutenção. A rua do Infante D. Henrique (que se viu estendida pelo túnel até à Av. Gustavo Eiffel) havia já sofrido com algumas alterações urbanísticas do século anterior, contudo, com a construção do túnel, acentua-se a perda do

13. O facto de só existirem dados cartográficos relativos às áreas hoje consideradas periféricas ao território municipal a partir de 1892 (Oliveira & Pinho, 2009) acaba também por evidenciar a ideia de que exponencialmente, ao longo do século XX, um grupo cada vez mais restrito de instituições controla uma parte cada vez maior do território (Klein, 2005).



IMG.20 MAPA DO PORTO, BASEADO NA PLANTA REDONDA DE GEORGE BLACK, DE 1813.



IMG.21 MAPA DE 1892, BASEADO NA PLANTA TOPOGRÁFICA, DE TELLES FERREIRA.

14. Fernando Gomes, apesar de partidário da regionalização (tal como o próprio partido que então representava, o PS), acabou por ameaçar criar tenções separatistas no Norte em caso de vitória do “não” no referendo sobre a regionalização.

“seu carácter imponente de empório comercial da época medieval, que se viu banalizado e ocupado, passando esta a ser meramente aproveitada para escoamento de tráfego automóvel” (Portela & Queiroz, 2009).

Por outro lado, o Arquivo Histórico Municipal do Porto é rico em textos que confirmam a ideia de que, desde muito cedo, as aposentadorias dos nobres e poderosos foram restringidas pelos burgueses do Porto ao exterior da cidade, demonstrando uma enorme tenacidade do “tripeiro” em manter nobres, fidalgos e mestres de ordens militares e religiosas o mais longe possível da cidade, principalmente da zona Ribeirinha¹³. A principal motivação desta voz essencialmente burguesa seria a protecção das suas mulheres e dos seus bens; ainda assim, acabam também por transparecer dos referidos textos, principalmente nos séculos XIV e XV, o quanto a cidade era apetecida pelos poderosos, bem como as inúmeras tentativas que estes lançaram para a ocupar (Oliveira Ramos, 1995).

Aquando da realização do referendo nacional sobre a regionalização, em 1998, a percentagem de votos favoráveis à instituição de regiões administrativas em Portugal foi, em algumas zonas do país, superior ao que seria expectável pela análise dos resultados políticos obtidos em actos eleitorais anteriores. Também neste caso, no Porto e na área circundante, e ainda que os argumentos utilizados pelo então presidente da Câmara Municipal, Fernando Gomes, tenham provavelmente contribuído para o afastamento de alguns partidários da regionalização para a abstenção e até para o “não à regionalização”¹⁴, verifica-se mais uma vez um comportamento contrário à maioria do território nacional (Baum & Freire, 2001).

Assim, a população do Porto parece ter demonstrado ainda possuir uma voz de alguma forma contrária à centralização do poder e das decisões políticas e económicas, um sentimento não só político mas principalmente cultural e ideológico.

“Na Região Norte do país, onde os grupos de pressão regionalistas tinham bastante influência, regista-se que tal influência conseguiu mobilizar eleitores para além do que faria supor a mera lógica partidária, embora tal apoio tenha sido insuficiente para a vitória do «sim» na região. Portanto, temos aqui alguma evidência que nos permite inferir da influência dos «movimentos de cidadãos», para além da influência dos partidos (Baum & Freire, 2001, p. 33)”.

Também aqui, desta feita muito próximo da entrada no século XXI, se evidencia de alguma maneira uma maior preocupação dos cidadãos que habitam o espaço urbano do Porto com a cidade, com a região, com o local do que com o país ou com o global. Não que Portugal e o contexto “global” em que a sociedade contemporânea parece estar mergulhada não sejam importantes para o contexto político, económico e social do Porto e do Norte do país; mas antes um sentimento, reiterado por exemplo num artigo de opinião de Jorge Fiel (2012) para o Jornal de Notícias, de que

a importância do Porto e da região Norte na (re)vitalização do país tem sido constantemente relegada para segundo plano pelo poder central.

O que se pretende expor no que resta do nosso projecto de investigação não será uma vitória do local sobre o global, ou do lugar sobre o fluxo, mas talvez que o global advém do inter-relacionamento de diversos locais e que esse inter-relacionamento resulta, e tem como resultado, uma multiplicidade de fluxos que por sua vez só são possíveis mediante a existência de um lugar em que tenham origem e de um outro lugar que lhes sirva de destino.

3/

negotiate when their thinking is so different? The science fiction writers think about what it means to think.

PHOBIAS

In order to be really convinced of something you need a profound dislike for almost everything else. So it's crucial in certain projects to explore your phobias in order to reinforce your convictions.

PHOTOGRAPHY

Perhaps the true, total photography, the thought, is a pile of fragments of private images, against the creased background of massacres and con-

PICTURES

At this moment Jacqueline comes in. Josette races toward her and says to her: "You know, Jacqueline, pictures aren't pictures. Pictures are pictures."

PLACE¹

The Stiles and Morse dormitories at Yale reproduce an Italian hill town which is not gross enough to qualify as High Camp nor integrated enough to qualify as Non Camp. And this failure must be connected with Saarinen's obsessive interest in his historical "place," as if history were some sort of encyclopedia, or Hall of Fame, or shelf to sit on next to other powders, cosmetics and ingredients and had nothing to do with intrinsic worth.

PLACE²

This mess is a place.

PLAN¹

The Plan is the generator.

PLAN²

The plan is of primary importance, because on the floor are performed all the activities of the human occupants.

PLAN³

To invent a Plan. The Plan justifies you to such a degree that you can no longer be held accountable, not even for the Plan itself. Just throw the stone and hide your hand. If there really were a Plan, there would be no failure.

PLANES

He approved of planes. When the weather was calm, you couldn't even tell you were moving. You could pretend you were sitting safe at home. The view from the window was always the same — air and more air — and the interior of the plane

1024

SOBRE A CONDIÇÃO DE LUGAR

Um lugar depreende a existência de fronteiras que o delimitem sem no entanto o fecharem ininterruptamente, mantendo-o assim em contacto constante com os lugares vizinhos. Em consequência desta comunicação entre espaços próximos pode resultar a alteração das características dos lugares, permitindo a aparente criação de um espaço entre os espaços, permanentemente (in)definido e ao mesmo tempo pronto a sofrer alterações. Evidencia-se então a actual dificuldade em definir contornos que delimitem territórios, uma vez que “um território é [simplesmente] um espaço onde reconhecemos características semelhantes”.

— **Jorge Silva Marques**, ARQUEOLOGIA DO URBANO (2009)

Jorge Silva Marques (2009) entende o levantamento do lugar como um conjunto de factores – para além dos arquitectónicos, ambientais ou espaciais – que normalmente poderiam ser associados a áreas de conhecimento como a sociologia, a psicologia ou a antropologia. “Uma imagem completa de um lugar” seria então necessariamente composta por diferentes camadas de vivências sensoriais, olfactivas, tácteis, visuais, cinestésicas, que, por sua vez, se relacionam com a capacidade de produzir memórias e de as comunicar, adquirindo conhecimento. Pode-se assim conceber a percepção de um lugar, segundo o autor, como a reunião entre a percepção da estruturação espacial de um determinado lugar e a percepção dos fenómenos sociais (“interpessoais e de grupo”) resultantes da apropriação que cada indivíduo faz desse espaço. Estes modos de agir dos utilizadores interferem na (re-)edificação das características espaciais e temporais do lugar, fazendo do mesmo um espaço de variados sinais, que, por sua vez, são condição essencial para a formulação de memórias, depreendendo a passagem de tempo como essencial para a percepção/definição de um lugar.

Em consequência,

“(…) O tema do ‘lugar’ tem sido sobrecarregado de noções de intensidade duvidosa. Lugar é uma noção que se presta a muito romanticismo, na realidade à invocação de qualidades espúrias de origem incerta e com efeitos indeterminados” (Forster, 2002, p. 37).

Estas “qualidades espúrias de origem incerta e com efeitos indeterminados” afectas à noção de lugar parecem corresponder também a uma ideia desenvolvida por Marcolli na *Teoria del Campo*, a da existência de fronteiras que o delimitam sem no entanto o enclausurarem ininterruptamente, mantendo-o em contacto constante com os lugares vizinhos. Como consequência desta intercomunicação entre espaços próximos pode resultar a alteração das características de cada um dos lugares, dando azo à aparente criação de um espaço entre os espaços,

permanentemente (in)definido e ao mesmo tempo sempre pronto a sofrer alterações (Silva Marques, 2009). Este espaço entre os espaços parece aqui deixar de ser definido pelas suas características geográficas e morfológicas para passar de alguma forma a representar a interpretação — ou apropriação — particular de cada indivíduo em relação a um determinado lugar num determinado momento de tempo.

Desta forma, e voltando a uma ideia de Jorge Silva Marques (2009), a “imagem completa de um lugar” não pode ser formulada sem a visão dinâmica de um observador em movimento. A mobilidade, encarada como qualquer acção consciente e programada que um corpo desempenha, constitui um elemento fundamental tanto para a compreensão perceptiva de um lugar como para a sua explicação e descrição. Movimentar-se é ainda, segundo o autor, condição essencial para quem desenha, sobretudo se falarmos especificamente do desenho como ferramenta de levantamento/registo de um lugar.

O levantamento completo do lugar depreenderia então a capacidade de entender, a todo o momento, o grau de desordem/equilíbrio, o carácter entrópico de um espaço e das relações entre os vários elementos que o constituem. Este levantamento pressupõe ainda a capacidade de captar o ambiente sensorial e psicosocial de forma a tornar possível a compreensão das relações que estabelece com quem desenha, evidenciando a importância do corpo e da presença física para a verdadeira compreensão, para a “imagem completa do lugar” (Silva Marques, 2009).

3.1 O “FLÂNEUR” E O SEU LUGAR NAS ARCADAS

O “romanticismo”, a incerteza e a indeterminação afectas ao conceito de lugar aproximam-no de alguma forma da figura do “flâneur”, particularmente do significado que lhe foi atribuído por Charles Baudelaire no século XIX. Este significado, transformado por Baudelaire em personagem, é também remanescente da “mobilidade” que Silva Marques (2009) considera indispensável para o levantamento de “uma imagem completa do lugar”, uma vez que se caracteriza essencialmente pela sua deambulação pelas ruas com uma atitude também ela incerta e indeterminada. Este movimento deambulatório reflecte, por sua vez, a própria atitude do poeta francês, que deambula pelas ruas de Paris servindo-se da apreensão e da apropriação do espaço urbano como ferramenta na procura da satisfação pessoal, ou pelo menos da sobrevivência do indivíduo nesse espaço e nesse ambiente de urbanidade (Benjamin, 2002). Nem Baudelaire nem Benjamin parecem ter dedicado a maior parte dos seus esforços ao desenho como ferramenta de levantamento de um espaço; no entanto, ambos demonstram uma enorme capacidade para captar a essência de um lugar específico, recorrendo para isso a uma transformação do texto num conjunto de imagens literárias, que parecem muitas vezes aproximar-se da ideia do levantamento completo de um lugar conforme foi definida por Jorge Silva Marques (2009).

O lugar, o local, o espaço construído que rodeia o/a “flâneur” num determinado momento do tempo, acaba por adquirir a máxima

importância para este sujeito da *flânerie*; Hannah Arendt (2007) advoga ser impossível compreender o porquê do flâneur se ter tornado na figura central do trabalho de Walter Benjamin sem ter em consideração o “background” da cidade de Paris da primeira metade do século XX: uma cidade que, apesar de não lhe ter proporcionado a recepção que lhe era devida, exercia sobre Benjamin um efeito similar àquele que exerceu sobre Baudelaire no século XIX. Uma cidade cujas avenidas eram pontuadas por casas que pareciam viradas para o exterior, feitas mais para serem atravessadas e contempladas a partir de fora do que propriamente para facilitarem o conforto interior. Uma cidade que continuava a representar aquilo que as cidades medievais, protegidas por muralhas, em tempos tinham sido: uma espécie de interior a céu aberto. Mas Paris, tanto no século XIX como no século XX, assumia uma grandeza, uma amplitude e uma luminosidade que a distinguiam claramente das cidades da Idade Média, dominadas essencialmente por ruelas estreitas e becos escuros.

“It is the uniform façades, lining the streets like inside walls, that make one feel more physically sheltered in this city than in any other. The arcades which connect the great boulevards and offer protection from inclement weather exerted such an enormous fascination over Benjamin that he referred to his projected major work on the nineteenth century and its capital [Paris] simply as ‘The Arcades’ (Arendt, 2007, p. 20–21).”



IMG.23 PROJECTO PARA A UNIFORMIZAÇÃO DAS FACHADAS DA RUA DE STA. CATARINA, NO PORTO

15.“Paris representava a referência da cidade burguesa (...) reflectindo-se a sua influência tanto na moda como na organização dos espaços públicos ou na habitação.” No Porto, essa influência não terá sido tão acentuada como em Lisboa ou noutras capitais europeias da época (Mota, 2010, p. 73); no entanto, tanto os projectos para a uniformização das fachadas de diversas ruas (incluindo a de Santa Catarina) como o das Arcadas da Ribeira parecem de alguma forma contrariar esta ideia.

As arcadas parisienses¹⁵ representavam então para Benjamin a verdadeira essência daquela cidade, que o próprio apelidou de “capital do século XIX”, no sentido em que constituíam simultaneamente um interior e um exterior, ofereciam protecção dos elementos naturais sem no entanto impedirem a contemplação e a interacção com o exterior, tanto com o exterior literal (a rua, o espaço a céu-aberto entre edifícios) como com o metafórico (a sociedade em geral, o conjunto de individualidades exógeno ao ‘eu’ interior a cada um dos habitantes urbanos). A abundância de montras, cafés, imagens e pessoas fomentava activamente aquilo que as outras cidades da época pareciam apenas permitir com alguma relutância: a deambulação sem propósito, a busca de nenhuma carreira, de nenhum objectivo, o paraíso dos boémios e dos que procuravam, sem sucesso aparente, a integração política ou social na colectividade representada pela sociedade de então (Arendt, 2007).

Existirá aqui talvez um traço da ligação do ‘eu’ com o mundo que anteriormente se analisou através do significado da “ilha” para o filósofo (Sloterdijk, 2005), funcionando as arcadas para Benjamin (que poderão talvez representar, para o mesmo autor, o ideal de espaço urbano, ou o ideal de urbanidade) um pouco da mesma forma que a “ilha” para Peter

Sloterdijk, como o local em que o homem pode efectivar a tal ligação entre o individual e o colectivo, entre o real e o imaginado, entre a vida particular e a vida comum.

Assim,

“at the ragged edge of Baudelaire’s imagination we glimpsed another potential modernism: revolutionary protest that transforms a multitude of urban solitudes into a people, and reclaims the city streets for human life... Thesis, a thesis asserted by urban people starting in 1789, all through the nineteenth century, and in the great revolutionary uprisings at the end of World War One: the streets belong to the people. Antithesis, and here is Le Courbusier’s great contribution: no streets, no People” (Berman, 1990, pp. 166–167).

Apesar do retorno e da actualização do conceito de *flanerie* a que se assiste em meados do século XX, esta anti–tese proposta por Le Corbusier parece ter continuado a levar a melhor sobre a tese defendida pela “população urbana” contemporânea de Baudelaire. As ruas deixaram de pertencer às pessoas para passarem a pertencer aos veículos motorizados (Koolhaas, 1978), a televisão e os média de massas facilitados pelas tecnologias de informação sugaram os habitantes dos espaços urbanos para o interior das suas casas (Coates, 1988) e parecem ter transformado as transacções comerciais e a mobilidade no único propósito da rua, do espaço entre edifícios e construções (Mendes, 2002).

Contudo, podemos hoje encontrar na cidade do Porto pelo menos dois exemplos desta lógica das arcadas enquanto “espaço comum”, simultaneamente público e privado, simultaneamente interior e exterior, abrigo e *habitat*. O projecto para a cobertura da rua das Galerias de Paris nunca chegou a ser concretizado¹⁶, ainda assim, esta é hoje uma das principais artérias dinamizadoras da zona da baixa portuense, principalmente à noite e ao fim–de–semana.

16. “Pretendia configurar–se o espaço público rectilíneo com edifícios de altimetrias constantes para ser coberto por uma estrutura de ferro suportando vidro. Este ideal romântico de proteger os clientes–transeuntes das intempéries climáticas, comum a todas as grandes cidades europeias, infelizmente nunca viria a ser realizado” (Aguar Branco, p. 90).



IMG.24 CORTES/ALÇADOS RELATIVOS AO PROJECTO PARA A COBERTURA DA RUA DAS GALERIAS DE PARIS.

Por outro lado, em pleno cais da Ribeira, junto ao rio Douro, as “arcadas da Ribeira” começaram por fazer parte da chamada muralha fernandina, mandada erigir em 1355 por D. Afonso IV, então rei de Portugal. Adquirindo carácter de urgência — não só por questões relacionadas com a protecção da cidade face a ameaças externas como também com a nobreza e a riqueza que, naquela época, se acreditava

serem características associadas a uma cidade murada —, a construção desta imponente obra revestia–se de interesse regional e nacional, pelo que o rei mobiliza para o Porto dinheiro oriundo de toda a região e cria um regime jurídico e financeiro extraordinário, “sem olhar a interesses privados nem particularismos jurisdicionais, eclesiásticos ou laicos” (de Sousa, 1995, p. 137)¹⁷.

Contudo, e apesar da Cerca Nova do Porto – iniciada no reinado de D. Afonso IV e terminada no de D. Fernando – ter sido amplamente admirada e elogiada ao longo da sua história, “durante o século XIX, a cidade do Porto, que recebe também o apodo de capital do Norte, foi palco de um processo de transformações que testemunhou a passagem definitiva do antigo regime para a modernidade” (Mota, 2010, p. 53). Este fenómeno terá sido transversal, com implicações não só políticas, económicas e sociais como também arquitectónicas; uma das principais, no que diz respeito à transformação física da cidade, passou precisamente pelo derrube de grande parte desta muralha fernandina, decisão que o Prof. Doutor Armindo de Sousa (1995) advoga ter sido tomada em nome dos “ambíguos tópicos do Progresso e da Modernidade”.



IMG.25 ESPLANADAS NO “INTERIOR” DA PRAÇA DA RIBEIRA

No entanto, esta decisão representa apenas uma parte de um “Plano de Melhoramento” transversal, datado de 30 de Agosto de 1784, que visa dar continuidade às intervenções urbanísticas mas sobretudo um alargamento e uma maior abertura da cidade do Porto. “Com o notável crescimento extramuros e o desenvolvimento de algumas concorridas vias de tráfego nessa zona, ganha peso a ideia de destruir em certos pontos a velha muralha fernandina que já não faz sentido (Serén & Martins Pereira, 1995, p. 380)”.

O projecto do cônsul John Whitehead para a reconstrução da Praça da Ribeira, ainda nos finais do século XVIII (1780–84), reflecte já estas preocupações com a criação de uma praça ampla e rectangular rodeada por uma sucessão de palácios; contudo, ao mesmo tempo, parece evidenciar uma vontade de integrar partes da velha muralha neste processo de reabilitação. Na “fachada do lado do rio, até então simples pano irregular da muralha, Whitehead projecta oito arcadas (Serén &

Martins Pereira, 1995, p. 380)” que vêm reforçar o papel da Praça da Ribeira enquanto centro económico, mas sobretudo social, da cidade.

Esta “fachada” da praça acaba por adquirir então algumas características semelhantes às arcadas parisienses, que constituíam o *habitat* natural do “flâneur” aos olhos de Walter Benjamin (Arendt, 2007), sendo um espaço ao mesmo tempo interior e exterior, destinado a acolher não só a azáfama de trocas comerciais e mercantilistas que ali se desenvolviam com grande intensidade na época como sobretudo o encontro entre negociantes, intelectuais e figuras políticas, fomentado pelos inúmeros cafés e outros espaços comerciais que pontuavam a praça e as suas imediações (Serén & Martins Pereira, 1995). Para além desta azáfama, que seria essencial para a diluição do flâneur no meio da multidão – característica indissociável desta personagem –, a praça da ribeira, e as próprias arcadas, encontram-se ainda carregadas de vestígios simbólicos e pictóricos¹⁸ que acabam por fomentar não só a subjectividade e a individualidade intrínsecas ao flâneur como também a ligação do ‘eu’ com o mundo, e de alguma forma também da “cultura popular” com a “cultura oficial”.



É pelo meio destas arcadas, do confronto entre o ‘eu’ e o mundo, que o “flâneur”, “ocioso, deambula como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas” (Benjamin, 2006, p. 55). Esta divisão e especialização do trabalho resulta em grande parte do processo de industrialização, e acaba por ter também consequências na própria disposição e morfologia do espaço urbano que se vão manifestando mais lentamente durante o século XVIII mas adquirem um ritmo bastante mais elevado ao longo do século XIX, fundamentalmente na sua segunda metade.

A tendência das grandes cidades europeias, como Londres ou Paris, parecia nessa época ser para o progressivo afastamento do espaço de trabalho e do espaço doméstico, existindo ainda “uma relação entre o nível socioeconómico e o grau de permeabilidade do interior da habitação

18. O fontanário da *Praça da Ribeira* — terminado na década de 1780 — e as *Alminhas da Ponte* — um baixo relevo em bronze realizado em 1897 — são apenas dois exemplos dos diversos elementos pictóricos e simbólicos que podemos ainda hoje encontrar na zona Ribeirinha. A estas representações, próximas da vida quotidiana da população local, juntam-se hoje um sem fim de imagens com um carácter mais comercial, ou turístico. No entanto, podemos também encontrar outras de carácter mais pessoal; marcas espontâneas que não resultam de nenhum interesse comercial ou turístico [IMG.26] e [IMG.27], distanciando-se assim também do poder político e religioso, com os quais os elementos pictóricos que referimos anteriormente parecem ter-se relacionado estreitamente.



em relação ao espaço público; quanto mais elevado é o primeiro, menor é o segundo (Mota, 2010, p. 124)”. No Porto, a viragem do século XVIII para o XIX evidencia uma mistura do estilo neopalaciano de influência britânica (imposto fundamentalmente por John Whitehead) com habitações de vários andares que albergavam por vezes mais de quinze famílias (Serén & Martins Pereira, 1995).

3.2 A FUGA DA BURGUESIA E A INTERIORIZAÇÃO DO PORTO

O Porto do século XIX testemunha então um confronto entre a “domesticidade colectiva” fomentada pelos edifícios de apartamentos tipicamente franceses e a referência de habitação unifamiliar da burguesia inglesa, que acabava em muitos casos por “fazer da casa de gente de posses um refúgio à vida mundana, conduzindo ao abandono da velha habitação/loja de funções híbridas no centro urbano e ao afastamento entre a vida doméstica e a actividade económica (Martins Pereira, 1995, p. 47)”.

Contudo, o “abandono da velha habitação/loja de funções híbridas no centro urbano” não terá significado um abandono do centro urbano em si, sobretudo ao longo da primeira metade do século XIX;

“o Porto é então uma cidade voltada para o rio. A Praça da Ribeira mantém a sua função de centro económico e social da cidade. Aí, ou nas proximidades, ficam as sedes das principais casas de comércio, de estanco e de retalho, a Alfândega, a Feitoria Inglesa, bem como vários mercados de levante. É também aí que fervilha a actividade dos múltiplos serviços, a par do bulício de bas-fond de cidade portuária, com as tabernas e casas de pasto, as hospedarias, as casas de prostituição ou de diversões. A zona ribeirinha é, além disso, um local de lazer privilegiado, passeio público frequente dos Nobres, Povo e Senhores, tanto portugueses como estrangeiros.

(...)

O rio desempenha nesta época um papel económico vital para o burgo (Serén & Martins Pereira, 1995, p. 382)”.

No entanto, com as invasões francesas, a crise comercial e as perturbações ligadas à instauração do liberalismo, a instabilidade política, económica e social que se faz sentir durante todo o século acaba por resultar numa estagnação não só demográfica como também das renovações urbanísticas da cidade – principalmente no centro –, só retomadas com maior intensidade no final da primeira metade do século. Este é um momento importante no reordenamento espacial e social da cidade, uma vez que a burguesia abandona a zona da baixa ribeirinha – devastada pela guerra civil (1832–34) que se seguiu à implantação do liberalismo e pela forte propagação da cólera (fruto de uma elevada concentração humana) – “para viver no recato dos chalés, entre jardins murados, longe dos cheiros, dos barulhos, dos contágios da cidade antiga (Serén & Martins Pereira, 1995, p. 384)”.

Com a recuperação do dinamismo económico – apoiado sobretudo no processo de industrialização – e do crescimento demográfico, e suportado também pelos emergentes progressos técnicos ao nível das

infra-estruturas de circulação, o Porto desenvolve na segunda metade do século XIX um movimento de expansão em direcção à periferia. Para acomodar esta fuga da burguesia aos cheiros, aos barulhos e aos contágios do centro urbano ribeirinho — que se desenvolve em paralelo com a aquisição dos novos hábitos burgueses de permeabilidade entre interior e exterior da casa e de separação do espaço de habitação do de trabalho — rasgam-se novas ruas, alargam-se e estendem-se outras já existentes e surgem diversos projectos de urbanização, suportados tanto pela iniciativa e capital privados como públicos, sob a entidade da Câmara Municipal (Martins Pereira, 1995). As recém anexadas zonas periféricas da cidade eram então constituídas essencialmente por habitação unifamiliar de dimensões reduzidas, sendo ainda assim possível encontrar-se pontualmente um ou outro palácio relativamente discreto e alguns — raros — edifícios destinados a acolher mais do que uma família, estes últimos poderiam encontrar-se em maior número junto à zona da baixa ribeirinha (Mota, 2010).

A aparente abertura e expansão da cidade, pelo alargamento da área de tecido urbano que é sujeita a estas profundas transformações, contrasta de certa forma com “l’abîme de la nervosité ontologique à l’égard du coétant, de l’autre, de l’extérieur” (p. 11), tendo esta expressão sido utilizada por Peter Sloterdijk (2005) para introduzir uma hipérbole, que classifica como estilística mas também técnica, representada pela sua tentativa de compreender o “arrondissement de l’extérieur”. O “arrondissement” significa para Sloterdijk, neste caso, a reorganização do “exterior”, que se exemplifica, no caso do Porto, através da aquisição de novos hábitos de vida e da reestruturação dos valores de organização social da burguesia portuense.

Este comportamento aparece intimamente ligado à classe burguesa mas acaba por se reflectir nas outras camadas da sociedade, uma vez que “a vitória liberal permite à burguesia reforçar o seu poder e impor novo conceito de cidadania, uma nova ordem nos espaços e nas relações” (Serén & Martins Pereira, 1995, p. 385). Assim, a burguesia parece neste caso ter sofrido do mesmo síndrome que o “abismo do nervosismo ontológico”, lançando-se para o espaço exterior (não só às suas casas como também à própria cidade) sem grandes preocupações em compreender esse mesmo “exterior”, “o outro”, ou “o coexistente”, tentando inclusivamente sempre que possível evitar esse confronto, esse relacionamento, refugiando-se para isso no conforto proporcionado pelos interiores das suas habitações.

Voltando a Sloterdijk (2005), as relações — neste caso submetidas pela burguesia a uma nova ordem — não podem limitar-se às pessoas, sendo que também as coisas e as circunstâncias estão sujeitas, à sua maneira, ao princípio da vizinhança. Assim, os chalés burgueses que predominam nas zonas periféricas do Porto oitocentista, com os seus jardins murados e um grau de permeabilidade em relação à rua normalmente muito reduzido, parecem querer reflectir de alguma forma esta nova ordem de organização das relações interpessoais, não só as sociais como sobretudo as políticas. Neste sentido, inúmeros decretos e ofícios reprimem a mendicância e a pobreza, na época associadas às ditas “classes depravadas”, e tentam limitar e regular o acesso àquilo que

se consideravam “lugares públicos” — conforme atesta, por exemplo, o policiamento do Jardim Público de S. Lázaro decretado por ofício de 1842 (Serén & Martins Pereira, 1995). Faz-se então aqui notar uma tendência para o controle e regulamentação de espaços supostamente públicos, que este policiamento acaba por tornar de alguma forma privados, ou talvez semi-públicos.

Esta preocupação extrema com a vigilância e a segurança faz-se notar no Porto como consequência, ou pelo menos na sequência, daquilo que se verificava já noutras grandes cidades europeias da época, nomeadamente na Paris totalmente reformada por Haussmann. No entanto, no caso de Paris as preocupações com a segurança iam mais na direcção da iluminação e arejamento da cidade, tendo-se para isso recorrido à abertura de largas ruas e avenidas e de praças amplas — fenómenos que se verificaram também no Porto oitocentista, fundamentalmente a partir da década de 1860 (Serén & Martins Pereira, 1995). Assim, na Paris do barão Haussmann, o privado é de tal forma exposto que se assiste a uma mescla das diferentes classes sociais no espaço dito público. Vendo as suas condições de vida totalmente devassadas, os mais pobres, as tais classes depravadas, acabam ao mesmo tempo por ter acesso a cenas do quotidiano das classes mais abastadas, como por exemplo a burguesia, que antes estariam mais resguardadas dos seus olhares (Berman, 1990).

No Porto, esta mescla de diferentes classes sociais terá também acabado por se acentuar neste final do século XIX. Segundo Serén e Martins Pereira (1995), isto deve-se em grande parte à separação entre o espaço de habitação da burguesia e o seu espaço de trabalho, uma vez que esta permitiu que o centro comercial da cidade continuasse a situar-se próximo do rio Douro. Apesar da tendência burguesa para fixar a sua habitação normalmente em locais mais periféricos da cidade, as trocas e transacções comerciais, financeiras, mercantis e sociais continuaram a desenvolver-se em grande parte na zona da baixa ribeirinha.

Paralelamente, a fuga burguesa aos cheiros e contágios da cidade antiga parece ter também contribuído para este aumento das relações e das interacções quotidianas entre diferentes camadas sociais, fundamentalmente na zona do centro urbano da cidade, até então concentrada em torno da Praça da Ribeira.

“Nestas freguesias [Sto. Ildefonso, Cedofeita, Massarelos e Bonfim] dois processos decorriam em simultâneo: à medida que se iam construindo novas zonas residenciais para a classe média, os bairros mais antigos iam sendo abandonados pela burguesia que inicialmente os habitara e ocupados por grupos sociais mais pobres” (Manuel Teixeira, citado por Mota, 2010, p. 61).

Contudo, no final do século, é junto ao extinto convento de S. Francisco (já um pouco mais distante do rio do que a Praça da Ribeira) que se privilegia a instalação das sedes de bancos e seguradoras, enquanto as principais empresas portuenses e estrangeiras se situavam agora nas redondezas do largo de S. Domingos (uma zona ali próxima mas ainda mais afastada do Douro). O Porto no seu conjunto parece então começar a afastar-se progressivamente do rio, tendo por esta altura o seu centro cívico na Praça Nova (local de implementação, em 1819, da

Câmara Municipal do Porto, num edifício que ainda hoje continua a servir as mesmas funções). Lugar de convívio entre negociantes, intelectuais e figuras públicas, era pontuado pelos cafés da moda, como o *Guichard* ou o *Portuense*, mas também pela crescente concentração comercial nas suas imediações, fundamentalmente nas ruas dos Clérigos e do Almada, marcadas por ourivesarias, relojoarias, casas de pasto e hospedarias (Serén & Martins Pereira, 1995).

A aparente mistura social, fruto da proximidade geográfica do “centro cívico” (frequentado sobretudo pela burguesia e pelos intelectuais) e do “centro comercial” da cidade (frequentado, e habitado, sobretudo pelas gentes com menos posses), não disfarça porém as difíceis condições de vida para quem se vê obrigado a fixar a sua habitação nesta zona da baixa ribeirinha:

“no centro da cidade antiga acumulam-se as ‘colmeias’, ‘ilhas em altura’, dividindo-se os prédios de vários andares para alojamentos de diversas famílias. As descrições desta zona, a partir sobretudo dos anos setenta [do século XIX], mostram-nos as piores condições de salubridade e as mais fortes concentrações humanas, sobretudo no Barredo, entre o Morro da Sé e a Ribeira” (Serén & Martins Pereira, 1995, p. 395).

Esta mescla dos diversos agentes sociais, pertencentes às diferentes camadas da estrutura social da época, é de tal forma heterogénea que, para além de não os disfarçar, ajuda de alguma forma a revelar e tornar evidentes os problemas da carência de habitação nesta zona da cidade e da falta de condições de higiene apresentadas por estas “ilhas em altura”. Intensifica-se assim o confronto entre “cultura oficial” e “cultura popular” que viria mais tarde a ser um dos debates centrais do século XX, como já havíamos tratado anteriormente (Koolhaas, 1978), e que é também o tema genérico da nossa investigação.

“A par dos novos bairros e chalés que enchem as zonas chic da cidade – a Boavista, a Foz, Álvares Cabral, etc. –, alastra no miolo de alguns quarteirões urbanos e em zonas degradadas a ‘cidade escondida’ das ilhas e da pobreza, onde se apercebem comportamentos e hábitos específicos, onde uma sociabilidade intensa gera e transmite crenças e saberes, normas e gestos e modos de dizer, um espaço que as elites identificam como perigoso, não apenas fisicamente degradado, como também imoral e associal, viveiros de doenças e revoltas” (Serén & Martins Pereira, 1995, p. 394).

3.3 A IMAGEM NO LUGAR DA DISCIPLINA

Esta “cidade escondida” começa então a representar um perigo cada vez maior para as elites; um perigo não tanto social e humano, por representar um viveiro de doenças, mas antes um perigo político, fruto da intensa sociabilidade que estes espaços fomentam em quem os habita, conferindo-lhes – às pessoas e aos próprios espaços – um carácter de alguma forma revolucionário ou contestatário. As preocupações de segurança e vigilância que o policiamento do jardim de S. Lázaro parecia indiciar transformam-se assim em preocupações políticas, uma vez que o século XIX parece ter ficado marcado, tanto no Porto como na Paris caracterizada por Marshall Berman (1989), pela “manifestação das

divisões de classe na cidade moderna, [o que] implica divisões interiores no eu moderno” (p. 168). Estas divisões colocam em confronto o “sentimentalismo liberal” com a “impiedade reaccionária”, tornando no entanto cada vez mais evidente (conforme Berman identifica pela análise à obra de Baudelaire, contemporânea da renovação Haussmanniana de Paris), que “só a mais radical reconstrução da sociedade moderna poderia começar a cicatrizar as feridas — pessoais e sociais — que as avenidas revelaram”¹⁹ (Berman, 1989, p. 169).

Ao revelarem estas feridas pessoais e sociais, as avenidas obrigam de alguma forma quem as atravessa a reagir politicamente, ainda que ao mesmo tempo condenem essa reacção à mesma futilidade e à mesma “tristeza auto-irónica” da cidade de Baudelaire, em que a solução parece ter passado quase sempre pela dissolução das avenidas, das luzes e das outras fontes de beleza e alegria produzidas pela cidade moderna (Berman, 1989). Também no Porto poderíamos encontrar, em meados do século XIX, esta dualidade entre um forte carácter reaccionário e a sua parca repercussão nas cenas quotidianas; seguindo as palavras de Ramalho Ortigão,

“o portuense era verdadeiramente patuleia. Detestava instintivamente a Corte, a nobreza, a capital do Reino. Gloriava-se de ser tripeiro e articulava esta palavra rijamente, fazendo-a vibrar com explosão, à boca cheia, como se a pronunciasse com três pés. O alfacinha afigurava-se-lhe um ser abjecto... a alfacinha uma delambida... o Governo... uma corja. E os pelintras dos deputados, tão bons como os outros!” (Ramalho Ortigão, 1873, citado por Oliveira Ramos, 1995, p. 22).

No entanto, ainda conforme Ramalho Ortigão, vinte e cinco anos depois havia “transformação completa. Os burgueses mais opináticos, mais indómitos e mais cabeçudos, docilizaram-se com uma facilidade memorável depois de ligados a Lisboa pelo caminho-de-ferro e pela intimidade correlativa da intriga política e da chicana partidária” (Ramalho Ortigão, 1873, citado por Oliveira Ramos, 1995, p. 22). Esta docilização, facilitada pelo progresso técnico duma época em que a industrialização estava já numa fase relativamente avançada, parece estar de alguma forma relacionada com a alteração da lógica de “discipline and punishment” (conforme o título da obra) que Michel Foucault (1979) advoga ter-se efectivado nos finais do século XVII, sobretudo nas “sociedades ocidentais”.

Segundo o autor, do século XVIII em diante os crimes parecem ter-se tornado menos violentos, a predominância de assaltos e homicídios violentos dá lugar à predominância da fraude e do roubo e os gangues numerosos repartem-se em grupos mais reduzidos que dão primazia a operações mais furtivas e com menos probabilidades de resultarem em banhos de sangue. No entanto,

“the shift from a criminality of blood to a criminality of fraud forms part of a whole complex mechanism, embracing the development of production, the increase of wealth, a higher juridical and moral value placed on property relations, stricter methods of surveillance, a tighter partitioning of the population, more efficient techniques of locating and obtaining

information: the shift in illegal practices is correlative with an extension and a refinement of punitive practices” (Foucault, 1979, p. 77).

O Porto do final do século XIX representaria bastante bem esta época de profunda transformação moral pela qual a sociedade em geral, e a do Porto em particular, parecia ainda estar a passar. Por um lado, se o desenvolvimento da produção e o consequente aumento da riqueza de algumas camadas da sociedade — nomeadamente da burguesia — parece ter exercido uma força de expansão sobre a cidade antiga intramuros, valorizando a construção e a abertura de largas ruas e avenidas em terrenos periféricos, terá também contribuído para a divisão e para a especialização do trabalho, que acabaram por ter alguma responsabilidade numa divisão espacial da população mais rígida do que até então. Por outro lado, a importância do rio Douro enquanto pólo comercial e económico parece ter ajudado a que o centro cívico da cidade se mantivesse próximo da zona da baixa ribeirinha, tendo nos cafés da Praça Nova e nos estabelecimentos comerciais das ruas dos Clérigos e do Almada alguns dos seus principais impulsionadores.

Esta proximidade geográfica entre o centro cívico e o centro comercial do Porto acabou de certa maneira por contribuir para uma mescla entre as diversas camadas sociais que habitavam o espaço urbano. Contudo, essa mesma mescla parece ter sido um dos factores responsáveis pelo aumento dos métodos de vigilância, de fiscalização e de policiamento, fundamentalmente fruto da adopção de valores jurídicos e morais mais elevados no que diz respeito às relações de propriedade. Assim, neste final de século, a divisão do trabalho e a sua separação da vida doméstica, bem como as profundas alterações jurídicas e morais por que a sociedade passava, assumiam já um papel importante mas não estariam ainda totalmente efectivadas; o Porto representaria nesta altura uma encruzilhada entre a vanguarda europeia — e a sua cultura cosmopolita — e as marcas de ruralidade e atraso que na época ainda pontuavam marcadamente a cidade (Mota, 2010). Esta encruzilhada acaba por encontrar várias manifestações na estação de caminhos de ferro de S. Bento, que vem substituir o Convento de Ave-Maria (datado de 1518) para melhor servir as necessidades que se adivinhavam para a Praça Nova no século XX (Ribeiro da Silva, 1995).

Em primeiro lugar, de forma mais literal, por constituir uma estação ferroviária, a estação de S. Bento acaba por ser também um símbolo dos “ambíguos tópicos do Progresso e da Modernidade”, anteriormente mencionados por recurso às palavras do Prof. Doutor Armindo de Sousa (1995), evidenciando assim alguns dos problemas que estes trazem associados. A implementação da estação acaba então por pôr a descoberto problemas como o do tráfego excessivo, tornando-se cada vez mais evidente que a Praça Nova começava a não ser suficientemente larga para acolher as funções que o carácter de centro urbano que encerrava na época lhe impunham (Serén & Martins Pereira, 1995). No entanto, esta estação representa também uma mais fácil ligação com Lisboa e com o resto do país, facto que terá ajudado a acentuar



IMG.28 CAIS DE EMBARQUE DA ESTAÇÃO DE S. BENTO

a “docilização” profunda dos “burgueses mais opináticos” da época, aproximando-os dos ideais da administração central.

Em segundo lugar, num sentido mais simbólico, o comboio e a estação de caminhos de ferro são ainda um ícone do período de forte industrialização que se vivia na transição entre o século XIX e XX; a locomotiva é um dos grandes facilitadores dos diversos fluxos que o progresso e a modernidade industrializados trazem agregados: fluxos de pessoas, de informação, de conhecimento, de matérias primas e de bens, transformados e transportados massivamente por esta nova sociedade industrializada.

“The social consequences of industrialization were plain to see. A large part of the population fell into poverty and became the proletariat, while the environment was transformed by the advent of mass accommodations and extensive industrial zones. The real fathers of design were contemporaries of this Industrial Revolution: Gottfried Semper, John Ruskin, and William Morris” (Burdek, 2005, p. 21).

No entanto, alguns destes “verdadeiros pais do design”, como por exemplo William Morris, manifestavam preocupações que iam para além da mera qualidade estética dos artefactos (cadeiras, secretárias, sofás, máquinas de costura e equipamento diverso), cuja linguagem formal seria inevitavelmente reduzida pela estandardização e pela produção em massa. Mais do que a simples ideia de que a forma de um objecto deve seguir a sua função, ou de que as técnicas e capacidades produtivas devem ter um papel preponderante sobre o aspecto e o funcionamento destes objectos industrializados, aparecem já associados a Morris ideais que denotam a necessidade de uma reforma social como resposta a estas consequências nefastas da industrialização e da divisão do trabalho (Burdek, 2005).

Hoje (no início do século XXI), estes ideais parecem voltar a revestir-se de pertinência, conforme abordaremos no quinto capítulo do nosso trabalho. Mas sobretudo essa pertinência parece ser mais reconhecida na cultura contemporânea do que seria na sociedade de Morris, Ruskin e Semper, o que terá contribuído para que a disciplina do design se tenha desviado progressivamente deste caminho de reforma social inicialmente traçado por algumas das personalidades que ajudaram a impulsioná-la.

Ainda assim, no Porto do século XIX seria observável uma dualidade entre a “valorização técnica e a especulação teórica” (Serén & Martins Pereira) que talvez indique que, “apesar da ausência de um saber autónomo e desenvolvido ligado à produção conceptual sistematizada, existia na cidade uma predisposição para práticas vivenciais socialmente relevantes que vai consolidando, desenvolvendo e formando um modo de habitar” (Rainha, 2010, p. 116). Os “pequenos equipamentos, coretos, quiosques e urinóis públicos, concebidos com a nova tecnologia do ferro, que pontuam a cidade” (Rainha, 2010, p. 117) no início do século XX, servirão talvez para exemplificar algumas dessas práticas vivenciais que vão conferindo ao Porto uma especificidade local preocupada com “um fazer não cenográfico, que apela à ética do desenho não contingente e ao culto do ‘ofício’ profundamente enraizado na sua tradição urbana”

(Rainha, 2010, p. 116), reflectindo de algum modo as preocupações manifestadas por alguns dos “verdadeiros pais do design” que referimos.

Nesse sentido, a estação de S. Bento, bem como grande parte da obra de Marques da Silva (arquitecto responsável por este e por muitos outros grandes projectos arquitectónicos implementados nesta época na cidade do Porto), torna de alguma forma evidente algumas das transformações associadas a este período de forte industrialização enquanto reflecte também de alguma forma um certo reconhecimento de que a redução da linguagem formal e a submissão dos artefactos e dos edifícios aos novos métodos de produção e de construção poderiam não ser o caminho certo a seguir, ou que pelo menos poderiam não ser o único caminho disponível. Inaugurado a 5 de Outubro de 1916, depois de um demorado processo de negociação entre o arquitecto e as entidades estatais responsáveis pela obra, o edifício vem substituir as instalações provisórias que aí recebiam comboios e passageiros desde Novembro de 1896. Ao aliar as componentes racionais que ganhavam cada vez mais espaço na sociedade industrializada da época aos valores da tradição das belas artes, o edifício de Marques da Silva acaba por se traduzir num espaço funcional e adaptado às mecânicas da vida moderna, o que de alguma forma resulta da defesa de um modo muito próprio de entender a construção da cidade por parte deste arquitecto portuense (Cardoso, 1997). Os esguios e adornados pilares de ferro e a cobertura de vidro translúcido que protegem os cais de embarque das intempéries contrastam assim com a imponente construção em pedra e com os elementos de cantaria trabalhada e adornada do edifício principal da estação. Esta mescla de componentes racionais com valores mais tradicionais manifesta-se por toda a construção, sendo disso exemplo o sumptuoso relógio de ferro forjado que acolhe o visitante bem no centro do átrio principal, encontrando-se sobreposto a um vitral bastante depurado, que recorre apenas a duas cores e cuja composição é bastante geometrizada e racionalista.

É neste átrio principal que centramos a nossa análise, uma vez que este representa mais um daqueles espaços interiores – no sentido em que a construção é coberta por um tecto e encerrada por quatro paredes – que apresenta um elevado grau de permeabilidade em relação ao espaço exterior, à cidade, às ruas e aos seus transeuntes. O átrio desempenha as normais funções de acolhimento, introduzindo gradualmente os visitantes no edifício e deixando os mesmos perceberem a zona dos cais de embarque através de grandes aberturas envidraçadas na parede mais distante da entrada, ao mesmo tempo que os diversos pormenores esculpidos e impressos no tecto, no chão, ou em qualquer uma das suas quatro paredes prendem a atenção de quem por lá simplesmente passa.

Como nas arcadas da Paris descrita por Walter Benjamin, ou como na muralha fernandina reconvertida nas arcadas da ribeira, este átrio é um espaço ao mesmo tempo interior e exterior, público mas de alguma forma também privado, marcado por uma azáfama que neste caso não será tanto comercial, mas que de alguma forma resulta de uma lógica que também lhe é próxima — a da circulação constante de pessoas e de bens. A fachada principal é marcada por sete grandes aberturas que permitem o acesso ao edifício, proporcionando uma exposição à cidade (e, por

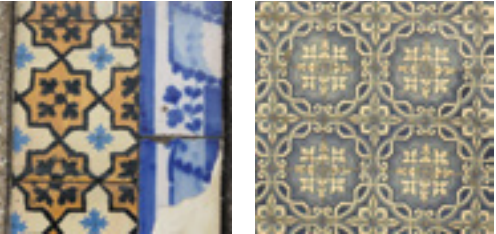
isso, ao “exterior”) que permite não só a entrada indiscriminada dos transeuntes como inclusivamente de alguns animais, nomeadamente de alguns pássaros que são já presença habitual neste espaço e contribuem de alguma forma para a diversidade e para o elevado ritmo da referida azáfama que o pontua.

Este lugar de acolhimento, uma espécie de recepção de hotel na estação de S. Bento (no sentido em que medeia a passagem do visitante/ habitante do espaço exterior da rua ao espaço interior do edifício), acaba assim por fomentar o confronto de realidades distintas num só espaço físico, constituindo então um lugar que encerra os vários fluxos constituintes da sociedade modernizada e industrializada da época. Apresenta então características que o transformam num *habitat* próximo daqueles que eram valorizados pelo estilo de vida do “flâneur”, conforme se evidenciou anteriormente pelo recurso a passagens de Walter Benjamin, de Marshall Berman, ou mesmo de Ana Harendt.

Por outro lado, o átrio principal reveste-se de pertinência para a nossa análise também no sentido em que este confronto entre o domínio público e o privado, entre o exterior e o interior (não só da cidade, ou do edifício, modernos, mas sobretudo do ‘eu’ moderno), sai ainda mais reforçado pelo incontável número de azulejos que cobrem praticamente a totalidade das paredes desta divisão. Estes painéis, implementados já na década de 1930, são representações pictográficas de cenas históricas relacionadas com o reino de Portugal, e principalmente com a região Norte do país, como o torneio de Arcos de Valdevez, a apresentação de Egas Moniz e dos filhos ao rei de Castela ou a entrada de D. João I na cidade do Porto (A capital do Norte e a sua linha ferroviária urbana, 1968). Introduzimos assim com mais profundidade um tema já anteriormente abordado e que constitui o fio condutor da nossa investigação: o confronto entre imagem e espaço, entre imagem e lugar, entre imagem e cidade.

No Porto, o século XIX privilegiou tendencialmente o “utilitário” em vez do “visual”, tendência que se acentuou no primeiro terço do século XX através das obras arquitectónicas de Marques da Silva e de outros arquitectos seus contemporâneos — imponentes construções por norma em pedra e com parca presença de elementos pictóricos, de que é exemplo a estação de S. Bento (Guichard, 1995). Embora os painéis de azulejos do tipo narrativo, como os do átrio da estação, pudessem já ser encontrados anteriormente em vários locais da cidade do Porto, inclusivamente no próprio convento de Avé-Maria (que este novo edifício da estação veio substituir), o final do século XIX assiste a um ressurgimento em força da azulejaria artística portuguesa, como se observa por exemplo pela análise ao trabalho de Bordalo Pinheiro (Fernandes, 2010).

Os painéis do átrio principal da estação de S. Bento (da mesma forma que aqueles com que na época se cobriram as fachadas das igrejas do Carmo, dos Congregados ou de Santo Ildefonso, por exemplo) apresentam, na opinião de François Guichard (1995), “uma função pedagógica: a de contar histórias edificantes, positivas e de fácil leitura para o passante” (p. 576). No entanto, divergem dos exemplos católicos supramencionados por estarem confinados a um espaço interior, o



IMG.29 DE CIMA PARA BAIXO: AZULEJOS DO ÁTRIO DA ESTAÇÃO DE S. BENTO, DIVERSOS AZULEJOS DE FACHADA EM HABITAÇÕES DO “CENTRO HISTÓRICO” DO PORTO E O PAINEL DE AZULEJOS DE UMA DAS FACHADA DA IGREJA DO CARMO

que de alguma forma reflecte a ética e a moral então dominantes: a ostentação não era louvada, privilegiando-se a valorização técnica à especulação teórica.

No Porto do início do século XX era normalmente dada

“primazia à perfeição da realização artesanal sobre a originalidade conceptual artística.

(...)

Não se podia dar aos parceiros comerciais e ao povo trabalhador a devida imagem de sociedade se as aparências a contradissem. Reserva-se então o brilho para a intimidade” (Guichard, 1995, p. 575).

Os elementos pictóricos da construção propriamente dita, normalmente em pedra ou por vezes em madeira esculpidas e trabalhadas, e este tipo de painéis narrativos que contam “histórias edificantes”, estariam então nesta altura reservados às fachadas das igrejas e ao interior de alguns edifícios de domínio público da cidade do Porto. Ainda assim, “a azulejaria do Porto encontra na *art nouveau* e na depuração *art déco* uma possibilidade decorativa mais do que utilitária”. Contudo,

“o efeito de volume com motivos naturalistas, característicos do primeiro estilo, e a progressiva geometrização e anulação desses efeitos relevados na *art déco*, manifestam-se essencialmente nos interiores das habitações ou em apontamentos ao nível de frisos, frontões e cimalkhas dos edifícios” (Rainha, 2010, p. 118).

Assim, se Marques da Silva teve um papel de destaque no privilégio do utilitário sobre o visual, Jorge Colaço (pintor Português responsável pelos painéis de azulejos de S. Bento e das igrejas de S. Ildefonso, do Carmo e dos Congregados) parece ter tido também enorme influência na forma como se reflectia a ética e a moral prevalecentes na época. O papel deste último, e a “função pedagógica” que lhe pudesse ser inerente, aparecem de alguma forma controlados, quer por estarem ligados à igreja e à religião católicas quando expostos gloriosamente no exterior, quer por tratarem cenas da história de Portugal, até aí fundamentalmente monárquica, quando cuidadosamente reservados aos espaços interiores.

No exterior, os intermináveis exemplos de azulejaria que podemos encontrar em edifícios residenciais, no Porto quase sempre utilizados como revestimento das fachadas, parecem privilegiar de alguma forma o visual, no sentido em que recorrem quase sempre a cores vívidas e variadas, bem como a motivos naturalistas e padrões geométricos abstractos em detrimento das representações mais narrativas e realistas dos exemplos anteriores. Das obras de Jorge Colaço, sempre no seu monocromático azul-cobalto, ressalta então um carácter pedagógico que se vê diluído no domínio exercido pelas ordens religiosas e civis que controlam as suas temáticas e os locais da sua implementação. Por outro lado, a aparente falta de pedagogia e de controle dos motivos e padrões abstractos e coloridos que revestem as fachadas dos edifícios particulares parecem indicar uma vontade de (re)valorizar a especulação teórica, o subjectivo e o conceptual.

Para o entender desta forma talvez tenhamos que visitar uma ideia original de Joseph Jacotot, que Jacques Rancière (2010) advoga

ter caído no esquecimento precisamente desde meados do século XIX: a da oposição entre instrução do povo e emancipação intelectual. Segundo este conceito, o papel de instrutor do povo, que os painéis civis e religiosos de Jorge Colaço parecem querer assumir, acaba por ser incompatível com as lógicas que lhe dão origem;

“trata-se da própria lógica da pedagogia: nela, o papel entregue ao mestre é o de suprimir a distância entre o seu saber e a ignorância do ignorante. As lições do mestre e os exercícios que dá a fazer têm por finalidade reduzir progressivamente o abismo que os separa. Porém, infelizmente, o mestre só pode reduzir o afastamento na condição de o recriar constantemente. (...) Na lógica pedagógica, o ignorante não é apenas aquele que ignora ainda o que o mestre sabe. É antes aquele que não sabe o que ignora nem como chegar a saber isso que ignora” (Rancière, 2010, p. 16).

Talvez os painéis do pintor português careçam de alguma interactividade, inevitavelmente necessária à interminável verificação da desigualdade das inteligências exercida pelo mestre perante as respostas do seu aluno — aquilo a que Jacotot chama de embrutecimento (Rancière, 2010) —, mas é o carácter impositivo dos temas, das composições e dos elementos a azul-cobalto que fazem encaixar plenamente estas obras nesta leitura da lógica pedagógica, função que aliás Guichard (1995) lhes atribui directamente.

Por outro lado,

“a essa prática do embrutecimento opunha Jacotot a prática da emancipação intelectual. A emancipação intelectual é a verificação da igualdade das inteligências. Esta igualdade não significa um igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas a igualdade da inteligência relativamente a si mesma em todas as suas manifestações. (...) O animal humano aprende todas as coisas como começou por aprender a sua língua materna, como aprendeu a aventurar-se na floresta dos signos e das coisas que o rodeiam, para assim tomar lugar entre os humanos: observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um facto, um signo com outro signo” (Rancière, 2010, p. 18).

Neste sentido, os padrões abstractos e coloridos da azulejaria que no início do século XX começava a tomar conta de inúmeras fachadas portuenses parecem mais próximos desta prática da emancipação intelectual. Uma consulta à entrada *abstracção* num dicionário de sinónimos parece suportar esta ideia, devolvendo resultados como generalização, hipótese, meditação, devaneio, sonho, ou utopia, todos conceitos que de alguma maneira remetem para esta ideia da emancipação intelectual, no sentido em que implicam a formulação de hipóteses pessoais, por vezes talvez imaginárias ou até mesmo descabidas, mas que através de generalizações e da sua transformação em utopias se traduzem na comunicação e posterior comparação das aventuras intelectuais de cada indivíduo.

O azulejo de padrão parece vir intensificar a “floresta de signos” portuense, acabando por ter também um papel central na profunda ligação que esta estabelece com a especificidade do local, neste caso com as ruas estreitas e cinzentas da baixa ribeirinha, que nesta época era prolífica em indústrias de cerâmica, tanto do lado do Porto como

de Gaia. A standardização e uniformização do desenho dos azulejos acaba por resultar numa “floresta de signos” diversificada, colorida e variada, mas que ao mesmo tempo se torna reconhecível e facilmente identificável pela repetição dos mesmos motivos e de cores semelhantes em diferentes pontos da cidade.

No entanto,

“as imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação e à luz dos seus objectivos próprios – selecciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê” (Lynch, 1996, p. 16).

Assim sendo, a uniformização que possa existir na cidade como resultado da standardização dos padrões e da semelhança de cores entre os diversos azulejos que encontramos nas fachadas do Porto acaba por ser rompida pela subjectividade e adaptação inerente a este processo bilateral entre imagem e observador. Ainda assim, talvez essa uniformização tenha contribuído para o desenvolvimento de um conceito que Kevin Lynch (1996) apelidou, em 1960, *A Imagem da Cidade* (conforme o título da sua obra), ou seja, para a criação de uma imagem bem estruturada e facilmente identificável de um determinado meio ambiente mas que ainda assim permitisse que o significado agregado a essa mesma imagem se desenvolvesse por si só, em função das especificidades de cada observador.

Nesse sentido, o constrangimento do brilho à intimidade parece ter sido, neste Porto da viragem para o século XX, mais aparente do que efectivo; no entanto, os únicos exemplos que contrariavam mais literalmente esta tendência seriam na altura os locais estritamente reservados ao lazer, com especial relevância para os cafés como ‘A Brasileira’ (inaugurado em 1903) ou o ‘Majestic’ (aberto em 1921) que apresentavam diversos elementos pictóricos, e de alguma forma narrativos, tanto nos seus interiores requintados e no mobiliário intensamente ornamentado como nas suas escultóricas fachadas graníticas.

Estes locais terão tido algum peso não só na revalorização do visual em detrimento do utilitário como também no apoio ao carácter autoformativo a que a juventude portuense parecia condenada no início do século XX, principalmente devido à inexistência de formação jurídica e literária na cidade (Guichard, 1995). Tanto este carácter autoformativo como o romanticismo e as qualidades espúrias associados ao conceito de lugar (Forster, 2002), e de alguma forma também ao significado que Baudelaire atribuiu à personagem do “flâneur”, poderão ser exemplificados por exemplo pela obra de alguns escritores ‘independentes’ e autodidactas como Raul Brandão, Sampaio Bruno ou Júlio Lourenço Pinto, mas também pelo reconhecido trabalho de Aurélio da Paz dos Réis, pioneiro na realização e produção de cinema em Portugal. Estes autores seriam na altura frequentadores assíduos das tertúlias político-literárias que se realizavam nestes locais de lazer, bem como das representações teatrais e das exposições públicas de filmes de curta duração que tinham lugar

no Teatro do Príncipe Real (actual Teatro Sá da Bandeira) ou no cinema Olympia, aberto ao público em 1925 (Bandeira, 1996).

Este facto parece então ir de encontro às ideias da emancipação do espectador e da (re)aproximação entre produtor e consumidor, no sentido em que este carácter autoformativo parece indiciar outras duas lógicas que de algum modo diluem a distância entre produtor e consumidor: a da auto-produção e a da auto-publicação. Estas lógicas de “emancipação” serão abordadas com mais detalhe no quinto capítulo do presente trabalho, uma vez que se revestem de pertinência e actualidade na sociedade do início do terceiro milénio, ou na cultura contemporânea.

Esta nossa perspectiva da noção de lugar está assim enraizada numa tentativa de “dépasser la tradition de la conservation par la tradition de l'apprentissage” que Peter Sloterdijk (2005, p. 427) afirma implicar a ideia, monstruosa para todos os conservadores, de que

“les mœurs, les institutions, les lois, les syntaxes et les formes de vie sont quelque chose que l'on est en droit de transformer dès qu'on peut les améliorer – à supposer que l'on comprenne aussi la règle transformée comme une règle en vigueur” (Sloterdijk, 2005, p. 427).

A questão que nos propomos agora a investigar é a de que esta tentativa de ultrapassar a “tradição da conservação” pela “tradição da aprendizagem” poderá talvez encontrar na imagem em movimento uma ferramenta privilegiada.

Ainda que, como vimos anteriormente em relação ao teatro, Jacques Rancière (2010) não pareça acreditar na existência de um qualquer meio comunitário privilegiado, que seja em si mesmo mais eficaz do que qualquer outro enquanto ferramenta de troca e de partilha, o mesmo autor classifica de “poético” o trabalho de tradução que está no cerne de toda a aprendizagem. Este processo de aprendizagem, quando entendido como uma “prática emancipadora do mestre ignorante” (Rancière, 2010, p. 19), tem como objectivo abolir a “distância embrutecedora” entre aluno e mestre, reconhecendo de alguma forma no aluno a capacidade, e o direito, de “transformar e melhorar as morais, as instituições, as leis, as syntaxes e as formas de vida” — utilizando de novo os termos de Sloterdijk (2005) —, conferindo-lhe então o direito a “aprender” verdadeiramente, ao invés de estar limitado a “conservar” os ensinamentos do seu mestre.

Tendo como principal objectivo explorar uma possível abolição, ou diminuição, da distância embrutecedora que também parece existir hoje entre o designer e aqueles que utilizam e experienciam o seu trabalho, pretende-se no quarto capítulo aprofundar a ideia de que a imagem, com algum destaque para a imagem em movimento, poderá ser uma das mais importantes ferramentas de reconhecimento da realidade a ser utilizada pelo designer (principalmente o de espaços urbanos), sublinhando ainda a importância que poderá também ter para este “comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que uma outra inteligência trata de lhe comunicar” (Rancière, 2010, p. 19).

DESIGN DAS "ESPUMAS":
IMAGEM E ESPAÇO NUM PORTO COMUM

4/

along the canals. Long greenhouses
sparkle in the sun. Flatness is all.

FLAT²

People and things in flat landscapes
are forced to be really honest
because there's nothing to hide
behind... If somebody stands out
there they just kind of poke right up.
If you can stand being like that, then
you can stand just about anything.

FLEETING

My shoes aren't fashion, really.
They're just little fleeting moments.

FLUX¹

Yet he is aware that everything is in
a state of flux. A strong wind can
change the shape of a cloud, a tum-
bling river the shape of a river bank,
the process of changes in the earth's
crust the shape of mountains.

FLUX²

Ensure that your life stays in flux.

FLUX³

The flux of capital produces an
enormous channel, a quantification
of power with immediate Quanta,
in which everyone takes profit in his
own way of the circulation of the
money-flux.

FOOD

Indeed, Garrick's comment that a
good actor could as easily make love
to a wooden table as a beautiful
woman gave Diderot food for thought.



IMG.30 ENTRADA 'FLUX' NO LIVRO S, M, L, XL;
FOTOGRAFADO NA CASA DA MÚSICA.

SOBRE A CONDIÇÃO DE FLUXO

Não sendo a estrutura metropolitana que precedeu a conurbação do Porto tão definida como no caso de Lisboa, por exemplo, ainda assim interfere largamente, e sob diversas formas, na sua evolução, salientando-se o efeito catalizador que o modelo radiocêntrico dos fluxos de pessoas, bens e informação — assim como uma maior abrangência e qualidade das grandes infra-estruturas logísticas — acaba por exercer no turismo e na imigração, regionais, nacionais e internacionais.

— **Álvaro Domingues**, *HYPERDOURO* (2009)

O sociólogo Manuel Castells (2002) descreve o espaço de fluxos em oposição ao espaço de lugares; diz-nos que o primeiro, uma tendência mais recente, parece exercer cada vez mais dominância — em poder e em função — sobre as novas formas e processos espaciais do que o segundo, historicamente mais enraizado na sociedade.

Neste sentido, Marshall Berman (1990) teoriza que, com esta transformação do lugar em fluxo,

“all that is solid – from the clothes on our backs to the looms and mills that weave them, to the men and women who work the machines, to the houses and neighborhoods the workers live in, to the firms and corporations that exploit the workers, to the towns and cities and whole regions and even nations that embrace them all – all these are made to be broken tomorrow, smashed or shredded or pulverized or dissolved, so they can be recycled or replaced next week, and the whole process can go on again and again, hopefully forever, in ever more profitable forms” (p. 99).

Esta necessidade de pulverizar, destruir ou dissolver tudo o que nos rodeia para o substituir ou reciclar interminavelmente parece indiciar uma aceleração do ritmo social que ocorre fundamentalmente desde o início do século XX e que se torna exponencial, principalmente na Europa, nas suas últimas décadas. Consequentemente, a distância média que cada indivíduo (principalmente aqueles que habitam conjuntos urbanos de grandes dimensões) percorre no dia a dia parece também ter vindo a aumentar progressivamente. Este processo de aceleração social e de dispersão espacial resulta ainda no aumento da quantidade de tempo gasta diariamente por cada um desses indivíduos para efectuar as suas deslocações quotidianas (Whitelegg, 1993).

Contudo essa aceleração, conforme Marshal Berman (1990) deixa evidente, é de alguma forma artificial – ou imposta –, uma vez que tem origem fundamentalmente na constante necessidade de maximização dos lucros. Esta necessidade de lucros, que devem exceder-se constantemente a si próprios, acaba por ser também outro dos principais

factores que dá origem ao fenómeno da “dispersão espacial”, seguindo a terminologia utilizada por Manuel Castells (1989):

“Spatial dispersal of production provides ample opportunities for capital in absorbing the surpluses of capital and hence creating further profits, through the exploitation of particular geographical advantages. Not only production of a particular commodity, detail functions can also be scattered along space before they are assembled as the final product, under the central control of the corporations” (p. 188).

Assim, consequentemente,

“cities become more internally segregated, not only socially, butt culturally and functionally. Spaces of exclusion, tightly closed communities, co-exist with spatial sprawl of meaningless places structured around their functional activity. The welfare state was born in the furnaces of life of large inner cities. The warfare state expands over an open space of distance and silence” (Castells, 1989, p. 306).

Conforme se evidenciou mais atrás recorrendo a John Whitelegg (1993), este fenómeno de “dispersão espacial” ocorre não só ao nível da produção como também ao nível do “desempenho das funções rotineiras: trabalho, compras, entretenimento, assistência à saúde, educação, serviços públicos, governo e assim por diante” (Castells, 2002, p. 514). Levantam-se então algumas questões sobre as funções de “controle centralizado” assumidas, nesta aparente ‘fusão’²⁰ de realidade e imaginário, não só pelas corporações e pelas diversas formas de poder — político, económico ou social — como também pela própria disciplina do design e pelos seus diferentes ramos.

Neste sentido, John Thackara (2005) lança o aviso de que os “flows sound soft, and smooth, and benign — but flows also wash things away, sometimes unexpectedly. (...) Other flows have brought changes that were the opposite of what we hoped and intended: These are the so-called rebound effects” (p. 212). Em *In The Bubble: designing in a complex world*, Thackara (2005) parece responsabilizar, em boa parte, a disciplina do design pela falta de preparação que a sociedade contemporânea tem demonstrado para lidar com estes inesperados “rebound effects”. Apresenta, assim, uma visão dos métodos tradicionais de pensamento em design como estando demasiado (pre)ocupados com a forma e com a estrutura, sendo por isso incapazes de acompanhar as alterações que se sucedem constantemente, até mesmo durante o processo do seu “redesign”, nos complexos sistemas que constituem o mundo contemporâneo (principalmente nos mais importantes, aqueles que se centram no ser humano). Thackara realça, então, a necessidade da disciplina se encaminhar de um paradigma centrado na ideia de “blueprint and plan” para um centrado na ideia de “sense and respond”.

Esta nova abordagem ao design significaria que

“desired outcomes are described, but not the detailed means of getting to those outcomes. Sense and respond means being responsive to events in

a context — such as a city or a marketplace — and being able to respond quickly and appropriately when reality changes. (...)

To complicate matters, desired outcomes in service and flow contexts will themselves not be static” (Thackara, 2005, p. 213).

O que se pretende ilustrar neste capítulo não será então a oposição entre espaço de fluxos e espaço de lugares, mas antes a sua justaposição: a aparente transformação, que se foi intensificando ao longo do século XX, de uma realidade composta por um diversificado conjunto de sólidos parados no tempo para uma constituída por um fluxo mais líquido, espontâneo, imprevisível e em constante (re)definição.

Esta ‘liquefação’ da realidade poderia, à primeira vista, encaminhar-nos para a ideia de que o real se teria transformado nos nossos dias num “hyperreal” que, por sua vez, estaria limitado à combinação de diversas tentativas falhadas de representação da agora defunta realidade. Essa “hiperrealidade” teria sido comprimida numa síntese de diversos modelos de representação redutores que, por se terem tornado indefinidamente reproduzíveis, teriam deixado de ser racionais para adoptarem a operacionalidade como a sua única finalidade. Com efeito, Baudrillard (1988), cujos pensamentos críticos parecem ter prolongado e alargado até ao final do século XX alguns dos ideais situacionistas — que em meados do mesmo século terão dado por sua vez continuidade às angústias das elites do século XIX —, diz-nos mesmo que no mundo contemporâneo “the image (...) bears no relation to any reality whatever: it is its own pure simulacrum” (p. 170). O “simulacrum”, sendo o plural de “simulacra”, representa, segundo Jean Baudrillard (1988), a forma como uma determinada sociedade concebe a realidade, sendo então o conjunto das diferentes simulações do real que vão tendo lugar em diferentes momentos de tempo e que resultam, para Baudrillard, na *Disparition du Monde Réel* (título de uma exposição da obra fotográfica que produziu entre a década de 1980 e o ano de 2004, ano em que esta esteve exposta no espaço Documenta, em Kassel).

Contudo, sendo constituída por uma mescla de elementos reais e imaginários em constante actualização, que apesar de em alguns casos se apresentar homogénea, não será obrigatoriamente harmoniosa, a realidade que aqui pretendemos retratar não será aquela em que “tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação” (Debord, 1991, p. 9), mas talvez antes aquela em que as novas formas de experienciar e comunicar as situações vividas podem assumir as mais diversas e inesperadas representações. É então uma realidade cujo agente dominante parece ser, segundo Jacques Rancière (2010), a facilidade de “circulação dessas formas inéditas de experiência vivida, capazes de dar a qualquer indivíduo que passa na rua, a qualquer visitante ou qualquer leitor os materiais susceptíveis de contribuir para a reconfiguração do seu mundo vivido” (p. 70).

Por outro lado, o fenómeno da “dispersão espacial”, não só do processo produtivo mas principalmente dos hábitos de vida e de consumo contemporâneos, resultante em parte das transformações da realidade social atrás mencionadas, reveste-se de relevância para a nossa análise

20. O termo ‘fusão’ toma aqui dois sentidos, uma vez que pode representar simultaneamente a liquefação da realidade e a sobreposição, ou justaposição, que parece hoje existir entre realidade e imaginário. Por um lado, a evolução tecnológica parece ter tornado cada vez mais fácil e acessível a produção e difusão dos mais variados tipos de imagens; por outro, terão sido as mesmas lógicas que deram origem à liquefação da realidade as principais responsáveis pela disseminação da ideia de que a realidade teria hoje sido completamente substituída por uma “hiperrealidade” virtual e totalmente suportada pela difusão massificada de imagens (cf. Baudrillard, 1988).

do papel da imagem no design de espaço urbano. Em primeiro lugar, porque uma das principais consequências deste fenómeno dispersivo (suportado pelo automóvel, e pelo aumento da velocidade dos meios de transporte em geral, mas também pelas tecnologias de telecomunicação) parece ter sido uma profunda alteração nas formas de uso e de apropriação do espaço urbano: a rua (o espaço exterior, ‘entre’ edifícios e construções) passa a estar reservada quase exclusivamente ao fluxo, à mobilidade e à deslocação (Thackara, 2005). Em segundo lugar, porque a localização geográfica em que está inserido um determinado espaço interior²¹ deixa de ter uma correspondência directa com as formas e as funções que este assume; “the home in particular had become a formula, capable of being repeated, labelled and stacked; and inside every one of them the main source of illumination was the television set” (Coates, 1988, p. 96). Por último, porque a imagem – gráfica ou literária – parece em muitos casos facilitar este fenómeno dispersivo, não só porque aparenta normalmente ser mais ‘leve’ e mais fácil de fazer circular do que a realidade que representa, mas também porque representa muitas vezes uma ‘realidade’ que não existe materializada a não ser no plano da própria imagem, tornando-a assim na única forma de comunicar, ou de fazer circular, essa mesma ‘realidade’ que representa.



IMG.31 FOTOMONTAGEM DE UM PROJECTO, PARA UMA PONTE PEDONAL SOBRE O DOURO, QUE NUNCA CHEGOU A SER CONCRETIZADO.

Contudo, apropriando-nos das palavras de Castells (1989) a propósito das novas tecnologias de informação, importa realçar que, igualmente, o excesso de imagens e de mercadorias, cuja crítica surgiu nas elites do século XIX e se viu ferozmente continuada ao longo do século XX pelos situacionistas e pelos partidários das ideologias avançadas por Baudrillard,

“are not in themselves the source of the organizational logic that is trans-forming the social meaning of space: they are, however, the fundamental instrument that allows this logic to embody itself in historical actuality. Information technologies [e, da mesma forma, também o excesso de imagens e de mercadorias] could be used, and can be used, in the pursuit of different social and functional goals, because what they offer, fundamentally, is flexibility. However, their use currently is determined by the process of the socio-economic restructuring of capitalism, and they constitute the indispensable material basis for the fulfillment of this process” (Castells, 1989, p. 348),

Assim, a responsabilidade das profundas alterações que se operaram nas formas de organização social e nas práticas rotineiras do quotidiano não pode ser entendida como sendo exógena à sociedade. Pelo contrário, essas alterações não são uma consequência directa e inevitável do progresso técnico-científico, mas antes um fruto da apropriação

específica que nós (enquanto sociedade) escolhemos fazer dos diversos produtos desse mesmo progresso.

4.1 A CRISE (DA CRÍTICA) DA IMAGEM ENQUANTO REPRESENTAÇÃO

Deste modo, e conforme se evidenciou no capítulo anterior, a “revolução técnica do quotidiano” que no Porto se começa a manifestar claramente na viragem para o século XX, alicerçada na revolução do automóvel e nos progressos técnicos que recorrem aos subprodutos da corrente eléctrica, viria a alterar profundamente os ritmos de tempo e as noções de velocidade e de distância (Aguiar Branco, 2009). Como referimos anteriormente, apesar desta profunda alteração das noções de velocidade e de distância ser aparentemente um resultado directo da revolução técnico-científica, que terá tido início em meados do século XVIII (produtora e ao mesmo tempo também um produto do processo de industrialização), essa transformação só se terá efectivado verdadeiramente depois do crescimento, durante a segunda metade do século XIX, de uma “preocupação obsessiva em relação à maléfica montra das mercadorias e das imagens” que degenera na representação de cada um dos indivíduos que constituem as multidões populares como a sua “respectiva vítima cega e complacente” (Rancière, 2010, p. 69).

A imputação deste estado de ‘cegueira’ e de ‘complacência’ aos habitantes do “espaço espumoso”, operada pela crítica social e cultural da época, evidencia de alguma forma a falta de vontade demonstrada por alguns sectores da sociedade (principalmente por aqueles onde tem origem essa mesma crítica) para tornar efectiva a necessária ultrapassagem da tradição da conservação em direcção à tradição da aprendizagem. Neste sentido, quando John Thackara (2005) denunciava que um dos principais motivos para nos sentirmos incapazes perante os problemas levantados pela alteração dos ritmos de tempo é precisamente o facto dos especialistas nos dizerem que realmente o somos, denunciava exactamente o mesmo tipo de tentativa de “transformar a capacidade de reinventar as vidas em incapacidade de julgar as situações” que já as elites do século XIX tinham ensaiado face à “experimentação popular de novas formas de vida” (Rancière, 2010, p. 71).

John Thackara (2005) apoia-se no caso da crise económica e no referido exemplo de que os economistas descrevem, erroneamente, grande parte das forças que alteram o nosso mundo como sendo exógenas à sociedade para ilustrar esta tentativa de dissimulação operada por determinadas classes sociais, deliberadamente ou não. Na visão de Rancière (2010), o foco recai sobre os críticos da teoria social e cultural que, desde meados do século XIX até aos nossos dias, parecem querer fazer-nos acreditar que vivemos uma espécie de crise provocada pelo excesso de imagens e de mercadorias.

“O lamento contra o excesso de mercadorias e imagens consumidas começou por ser um quadro da sociedade democrática como uma sociedade em que há demasiado poucos indivíduos capazes de se apropriar

das palavras, das imagens e de formas de experiência vivida” (Rancière, 2010, p. 70).

Contudo, Rancière acredita que esta pretensa crise terá sido criada não directamente pelo excesso de imagens ou de mercadorias mas por este lamento constante do pensamento crítico contra os referidos excessos. Destacamos então uma afirmação de Derrick de Kerckhove (1997) em que este parece partilhar da descrença de Rancière no “quadro da sociedade democrática” enquanto sociedade em que só uma minoria participa activamente:

“O alfabeto é como um programa de computador mais poderoso, mais preciso, mais versátil e mais complexo do que qualquer software escrito até hoje, (...) e terá encontrado o seu papel no cérebro: especificar as rotinas que iriam suportar o software de funcionamento articulado na brainframe cerebral letrada. O alfabeto criou duas revoluções complementares: uma no cérebro e outra no mundo” (p. 61).

Para o referido autor, o alfabeto foi responsável não só por uma revolução comunicacional – tornando mais eficiente a troca de informação, conhecimento e costumes entre membros de uma mesma cultura – como também por uma revolução na forma como o ser humano estrutura o seu pensamento e processa a informação. Da mesma forma, de Kerckhove parece ser da opinião que o advento das tecnologias de informação, das quais destaca claramente aquelas que mais se relacionam com o vídeo (como a televisão ou o cinema), terá sido responsável por uma revolução no mundo do mesmo tipo que aquela operada pelo alfabeto uns milhares de anos antes.

No entanto, a ‘revolução’ que mais nos interessa aqui realçar é aquela que o autor equaciona estar a acontecer (de novo) no nosso cérebro, como consequência do surgimento e da disseminação destas mesmas tecnologias. Contudo, esta nova revolução no interior do nosso cérebro poderá talvez ser aproveitada não no sentido de substituir o “software de funcionamento articulado na brainframe cerebral letrada” – suportado pelas rotinas criadas pelo alfabeto – mas antes no sentido de sobrepor a esse software o conjunto de rotinas, fomentadas pelas tecnologias de vídeo, que faculta ao ser humano “a capacidade de reconstituir e generalizar imagens incompletas” (de Kerckhove, 1997, p. 46).

É precisamente por partilharmos destes dois pontos de vista que nos propomos a dar continuidade à nossa análise crítica sobre o “espaço comum” na cidade do Porto recorrendo a duas curtas metragens de Manoel de Oliveira: *O Pintor e a Cidade* (1956) e *Douro Faina Fluvial* (1931). Ainda que estes dois projectos fílmicos de Manoel de Oliveira não possam ser considerados como manifestações da tecnologia do vídeo, partilham da mesma sobreposição de imagens em movimento, intercaladas com imagens estáticas e mediadas por cortes e transições, conferindo-lhes assim a mesma “capacidade de reconstituir e generalizar imagens incompletas” que de Kerckhove imputava ao vídeo.

Neste sentido, o “quadro da sociedade democrática” de que nos falava Jacques Rancière parece coincidir então de alguma forma com o da multidão que rodeia António Cruz (pintor e protagonista de *Pintor*

e a Cidade) enquanto este pinta tranquilamente uma tela numa das várias cenas da curta metragem de Manoel de Oliveira (1956) cujo lugar específico em que esta se passa o realizador não nos deixa perceber.

Jovens, crianças e adultos, todos do sexo masculino, empoleiram-se e encavalitam-se uns nos outros para conseguirem lançar um olhar, sempre com ar interessado, sobre os movimentos precisos e assertivos do braço que vai transportando o pincel pela tela. Evidencia-se então, pelo conteúdo da cena (pela calma e tranquilidade com que o pintor executa os movimentos assertivos e pelo olhar atento e subjugado da multidão), a ideia de que as elites, neste caso representadas na sua vertente artística, personificada pelo pintor, considerariam exclusiva a si próprias a “capacidade de apropriação das palavras, das imagens e de formas de experiência vivida” (Rancière, 2010, p. 70).

Contudo, o olhar sempre atento e subjugado de uma das crianças que assiste, nesta cena, à execução daquele quadro num qualquer espaço exterior da cidade do Porto transforma-se num ‘morder de lábio’ que vai para além dessa atenção e subjugação: parece também ser curioso, intrigado e sobretudo pensativo. O ‘olhar’ aparentemente mais profundo evidenciado por esta personagem poderia ser tomado como uma coincidência, não fosse pelo facto de esta ser a única das personagens pertencentes à multidão popular que merece, por parte do realizador, um grande plano da sua cara, do seu olhar e da expressão da sua boca durante uma boa parte da cena.

Levanta-se, então, uma dúvida quanto à intenção do realizador que sai reforçada pela forma escolhida para terminar a referida cena — sem que o quadro, a pintura propriamente dita, nos seja revelado.

Talvez esse possa ter sido o recurso encontrado pelo realizador para também ele se apropriar do discurso que a postura do pintor parece indicar: o de que as elites escondem a realidade das classes que se lhes subjugam (ainda que para o entender desta forma fosse necessário fazer corresponder o quadro à realidade e os espectadores da curta-metragem às classes subjugadas). Este entendimento poderia talvez até ser estendido à multiplicidade de grandes planos de janelas, portas, telhados, fachadas, varandas e placas de sinalização que surgem de tal forma fechados em muitas outras cenas da referida curta-metragem que tornam imperceptível o local geográfico específico em que terão sido filmados.

Contudo, talvez este possa também ter sido um recurso utilizado por Manoel de Oliveira para reforçar o estado emancipado que, como já mencionámos, Jacques Rancière (2010) considera indissociável de qualquer espectador. Ao ocultar dos espectadores um dado que estes pensam existir (o quadro que estava a ser pintado mas nunca chega a ser revelado), o realizador deixa um espaço em aberto na narrativa fílmica, um espaço que poderá posteriormente ser preenchido por cada um dos espectadores com a sua apropriação particular, um espaço que, apesar de ser inevitavelmente criado por qualquer imagem, poderá neste caso,

por se tratar de um *non-sequitur* associado a uma narrativa, fomentar ainda mais a acção do seu preenchimento.

Entendida a cena segundo esta breve análise, a forma juntar-se-ia ao conteúdo (especificamente ao ‘morder de lábio’ pensativo do miúdo focado em grande plano) para fazerem ambos parte de uma “real ‘crítica da crítica’ ”, que

“passa em particular por um novo olhar sobre a história da imagem, (...) totalmente gasta e sempre pronta para ser usada, do pobre cretino que é o indivíduo consumidor, submerso pela torrente das mercadorias e das imagens e seduzido pelas promessas falaciosas de umas e de outras” (Rancière, 2010, p. 68).

A criança seria assim hipoteticamente seduzida pelas promessas daquela imagem que estava a ser pintada à sua frente num espaço comum da cidade do Porto (como parece comprovar o interesse patente no seu olhar), da mesma forma que o espectador se poderia deixar submergir pelo ecrã em que estivesse a ser reproduzida a curta-metragem (enganadoramente à espera que este lhe revelasse uma imagem que sabia existir mas que nunca lhe viria a ser mostrada). Contudo, como vimos anteriormente, a “promessa” de Manoel de Oliveira não parece ter sido “falaciosa”; por um lado o grande plano do ‘morder de lábio’ transforma a simples atenção daquele membro das multidões populares num interesse mais complexo, por outro, o facto de esta cena se constituir essencialmente por planos que indiciam que a qualquer momento serão tornados perceptíveis o conteúdo da pintura e o lugar onde esta se desenrola, sem nunca efectivarem essa revelação, parece indicar que o espaço terá sido deliberadamente deixado em branco para facilitar o seu posterior preenchimento por parte de cada espectador.

Assim, o “novo olhar” que Rancière sugere poderá talvez passar não pela negação de que qualquer imagem e qualquer mercadoria terá um efeito de sedução sobre quem as consome, mas antes pela aceitação de que essa sedução não terá obrigatoriamente que ser falaciosa e enganosa. Aliás, a qualidade de actor afecta a qualquer espectador (ideia abordada no primeiro capítulo) parece fazer com que essa sedução nunca possa ser falaciosa. Se, como afirma Jacques Rancière (2010), o animal humano tem a capacidade de aprender aquilo que ignora apenas por comparação e por tradução (resumindo a ideia de uma emancipação do processo de aprendizagem), a falácia, a mentira que pudesse estar associada a essa sedução poderia ser desmontada por qualquer indivíduo através dessa prática emancipada de aprendizagem.

Nas palavras de Manuel Mendes (2002), esta prática representaria talvez “um acto cartográfico, porque não quer ser de assentamento geológico – um movimento de aprendizagem, abrindo um trajecto de que vai elaborando o roteiro, constituindo um território ao mesmo tempo que lhe faz o mapa” (p. 132). Esta afirmação parece de alguma forma resumir a ideia a que nos referimos anteriormente de uma realidade composta por uma justaposição entre elementos reais e imaginários em constante

actualização, em clara oposição à lógica defendida por Baudrillard (1988) de um “hyperreal” desprovido de origem ou de realidade.

Este “movimento de aprendizagem”, por pressupor a simultaneidade da constituição de um território e da execução do seu mapa, opõe-se então à ideia de que

“it is the map that precedes the territory – precession of simulacra – it is the map that engenders the territory and, (...) today, it would be the territory whose shreds are slowly rotting across the map. It is the real, and not the map, whose vestiges subsist here and there, in the deserts which are (...) our own. The desert of the real itself” (Baudrillard, 1988, p. 1).

Voltando à curta-metragem *O Pintor e a Cidade*, esta poderá talvez ser entendida como uma composição de dois destes ‘mapas’, uma reunião de dois “movimentos de aprendizagem” que conservam a sua vida autónoma: o do realizador (que nos é revelado não só pela escolha dos lugares retratados como pela própria montagem cinematográfica) e o do pintor (ilustrado pelos diversos quadros da sua autoria que vão aparecendo, intercalados com os planos filmados pelo realizador, mas apoiado também no facto de este ser a personagem principal e da sua deambulação constituir o argumento desta narrativa).

Manoel de Oliveira terá escolhido a película a cores (que na década de 1950 estaria ainda no início e seria difícil de encontrar) para representar a sua cidade de uma forma aparentemente mais fidedigna à realidade, conferindo a grande parte das cenas um carácter jovial, alegre e atarefado que apresenta uma cidade repleta de movimento e de convivialidade. No entanto, as aguarelas de tons mais acinzentados e sombrios que são constantemente intercaladas com as imagens captadas pela câmara do realizador oferecem um contraponto que permite, de alguma forma, que o espectador se reposicione perante a visão do cineasta, levando-o talvez até a analisar de um outro modo algumas das cenas representadas.

A montagem, no caso específico desta curta-metragem, acaba por reforçar esse reposicionamento do espectador, criando uma narrativa aberta em que a imagem que pairava sobre o realizador nos momentos que precederam a execução do filme não parece ser transmitida ao espectador de forma demasiado impositiva. Deliberadamente ou não, Manoel de Oliveira terá então neste caso acabado por se aproximar mais da visão do teatro e da performance apresentada por Jacques Rancière (2010) do que propriamente daquela mais cinematográfica que vimos no primeiro capítulo através de uma citação de Eisenstein. Deste facto resulta o surgimento de um terceiro ‘mapa’, de um terceiro “movimento de aprendizagem” da cidade: o do espectador que assiste a esta curta-metragem documental, que surge da reunião e da interpretação dos dois anteriores. Esta terceira interpretação da realidade da cidade à época da rodagem do filme (na década de 1950) permitirá talvez compreender que estes ‘mapas’ não precedem nem constroem o território. Estes ‘mapas’ parecem antes ser interpretações de um território em constante evolução, cristalizações da realidade que apesar de serem inevitavelmente particulares e biográficas (como se comprova pelo contraste, em muitas

das suas especificidades, entre a perspectiva do realizador e a do pintor) permitem ainda assim a sua posterior actualização.

Deste modo, o fluxo de barcos (a remos ou a vapor) que constantemente sobem e descem o rio e o de carros, eléctricos, trolleys e autocarros que convivem harmoniosamente com as multidões populares que povoam as ruas, fazem frequentemente as transições cinematográficas – ora extremamente rápidas, ora atenciosamente lentas – entre planos e cenas que vão percorrendo diferentes lugares (essencialmente espaços exteriores) da cidade. Assim, e tendo também em atenção as frequentes imagens de locomotivas em movimento emanando um fumo branco que quase parece fazer desvanecer o fundo colorido da cidade e da sua cascata de casas, a intenção do realizador não parece, mais uma vez, ter sido a de reservar a realidade da cidade que representava para o interior dos seus próprios “desertos íntimos”.

Pelo contrário, Manoel de Oliveira parece ter tornado perceptível ao espectador desta curta-metragem que o conjunto urbano portuense crescia nesta altura (em meados do século XX) a um ritmo acelerado e que as suas “hinterlândias” desempenhavam um papel cada vez mais importante nas relações que se estabeleciam no decurso da vida quotidiana do Porto (Guichard, 1995). Da mesma forma, torna-se também evidente que, em função da lei da rendibilidade, a metrópole concentrava “as inovações técnicas mais promissoras, as infra-estruturas mais dispendiosas e os serviços mais requintados, de início só destinados a uma restrita elite urbana e aos quais acabou por recorrer uma parte crescente da população regional” (Guichard, 1995, p. 531).

No entanto, as aguarelas de António Cruz que vão aparecendo intercaladas ao longo de toda a curta-metragem – inevitavelmente desprovidas do movimento que a câmara de filmar aparentemente consegue captar melhor do que a pintura – parecem indiciar um olhar mais sombrio e inquietante sobre a cidade. Um olhar que parecia já antever a perda da vida intensa e da forte componente cultural que caracterizavam as ruas, as praças e os lugares históricos da cidade do Porto até meados do século XX (Silva, 2002), captadas na perfeição pelas coloridas imagens das multidões populares a que já nos referimos anteriormente, registadas pela câmara de filmar. Para além de mais sombrias e aparentemente imóveis, as aguarelas centram-se normalmente mais na arquitectura e na morfologia dos edifícios e das ruas do que propriamente nas pessoas que os habitam e na sua faina quotidiana, reforçando ainda mais este ponto de vista de certa forma distinto daquele apresentado pelo realizador.

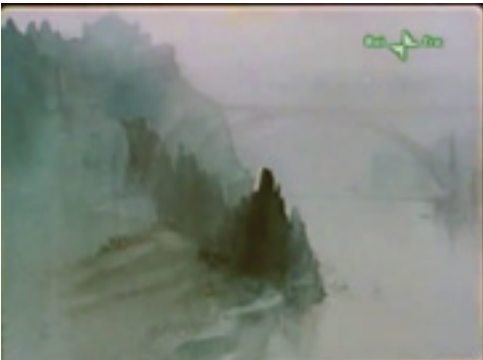
O que pretendemos aqui expor não terá sido então que as imagens e as mercadorias não produzem um efeito de sedução, mas antes que esse efeito poderá ser entendido como algo de positivo em vez de falacioso, como algo que poderá fomentar a apropriação da realidade em vez de resultar no seu completo desaparecimento. A sobreposição destes dois pontos de vista distintos (o do realizador e o do pintor) parece indicar o mesmo “(des)encontro problemático entre cidade compacta e cidade sem aglomeração, cidade contínua e cidade corpo de cristais” (p. 132) de que Manuel Mendes (2002) se apropria — atribuindo-o a Bruno



IMG.32 TABULEIRO SUPERIOR DA PONTE D. LUIS I, FRAME EXTRAÍDO DA CURTA-METRAGEM *O PINTOR E A CIDADE* (1956)



IMG.33 CARROS DE BOIS LADO A LADO COM OS “MODERNOS” AUTOMÓVEIS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO



IMG.34 AGUARELA DA AUTORIA DE ANTÓNIO CRUZ INCLUÍDA, DA MESMA FORMA QUE A DA IMAGEM ANTERIOR, NA CURTA-METRAGEM *O PINTOR E A CIDADE* (1956)

Fortier — para caracterizar o “quotidiano” contemporâneo, destacando o caso português, e especificamente o portuense. Este “(des)encontro problemático” poderá talvez ser entendido, aprofundando o ponto de vista de Manuel Mendes (2002), como um “(des)encontro” entre o interior e o exterior.

Contudo, a relação a que Manuel Mendes se refere não será exclusivamente entre o interior e o exterior dos edifícios ou das construções, mas parece pelo menos ser entre o exterior e o interior do ‘eu’ moderno, entendido por Sloterdijk (2005) como uma criatura que aspira à proximidade e à participação, conforme abordamos anteriormente. Neste sentido, se entendermos Manuel Mendes (2002) como um destes habitantes do espaço espumoso que aspira à participação, percebemos que a “nomeação de interio(idade)” que o próprio atribui à sua intervenção pode ser entendida como o movimento em direcção ao interior da “ilha” mas simultaneamente em direcção ao exterior da sociedade, o movimento que, segundo Peter Sloterdijk (2005), tornaria a geografia e o imaginário num só. Este é então um gesto de “interior(idade)” por se tratar de “uma fenda, um espaço interior que não é espaço mas relação entre espaços (...) – uma operação localizada, auto-biográfica, uma operação como um acto cartográfico” (Mendes, 2002, p. 131).

4.2 A INDETERMINAÇÃO DA IMAGEM COMO POTÊNCIA DO ESPAÇO “ESPUMOSO”

Importa talvez retomar, neste momento, um conjunto de perguntas com que iniciamos o nosso projecto de investigação:

Será o retorno ao movimento isolador inicial um dos “gesto de baba” com que Manuel Mendes (2002) caracterizava a ameaça de uma crise da interioridade? Terá este movimento de representar um gesto recíproco em direcção ao interior da “ilha” e ao exterior da sociedade? E quais poderão ser as verdadeiras implicações – sociais, políticas, económicas, filosóficas – da massificação desse gesto?

O “acto cartográfico” de Manuel Mendes (2002) parece confirmar a possibilidade de que esse movimento seja efectivado simultaneamente em direcção ao interior e ao exterior, uma vez que traça um ‘mapa’ da “ilha”²² ao mesmo tempo que lhe constitui um território. Na realidade, efectiva esse gesto simultâneo porque, como o próprio Manuel Mendes expõe, “se referencia ao meu [seu] corpo e se refere à exiguidade de coordenadas dos seus passos e dimensões dos seus espaços, das confabulações e representações por si proporcionadas, e é a partir dele que eu tento interpretar as coisas”; no entanto, afirma também não estar sugestionado (ou seduzido) “por uma situação de local assim invariante ou singularidade, autodidactas, seguras e tranquilizadoras, patrimonialistas sombras para um quotidiano turistificado” (Mendes, 2002, p. 132). Manuel Mendes responde, por isso, da melhor forma ao ponto de vista deixado por Jacques Rancière (2010) de que a sedução provocada pelo excesso de imagens e de mercadorias não é necessariamente falaciosa



IMG.35 ‘INTERIOR’ DE UMA ILHA DO PORTO

22. A [IMG.35] retrata um bairro típico do Porto, a velha ilha, que poderá ser entendido, mais do que como maquete ou protótipo do mundo, talvez como um exemplo de “fenda” cujo interior permite, ao mesmo tempo, uma operação auto-biográfica e um relacionamento com outros espaços — uma “fenda” particular e identitária mas com um intenso carácter de sociabilidade e convivialidade.

nem responsável pela incapacidade que parecemos demonstrar — enquanto sociedade — em executar esse gesto simultâneo.

O ‘mapa’ da “ilha” individual, ‘identitária’ de Manuel Mendes, torna-se território sob a forma de uma comunicação oral, no âmbito do seminário organizado pela *Porto 2001: Capital Europeia da Cultura*, e depois sob a forma de um texto publicado na revista *Prototipo #007*, com o tema *Cidade em Performance*. Este território ganha ainda mais expressão, nesta sua segunda forma, pelo facto de ser completado por imagens (foto)gráficas e por se basear em exemplos materiais, reconhecíveis e identificáveis (espaços físicos e imagens, que se desdobram de filmes a fotografias, passando por processos e manifestos arquitectónicos).

Contudo, Manuel Mendes (2002) parece admitir a existência de um certo “deslumbramento” no quotidiano dos espaços urbanos contemporâneos que dificulta, ou pelo menos tenta dificultar, a execução deste gesto isolador mas cooperante, de interiorização mas simultaneamente de comunicação. O autor atribui a responsabilidade desse “deslumbramento” a um “performancing”, ao qual ele próprio tenta escapar precisamente com uma fuga “para além da arte: do nomadismo ao erotismo, numa lembrança a Ignasi de Solà-Morales” (Mendes, 2002, p. 131) que parece ter como objectivo evitar o melhor possível os “paradoxos da arte política”, seguindo a terminologia de Jacques Rancière (2010).

Manuel Mendes demonstra aqui uma vontade, que efectiva de alguma forma com a intervenção que analisamos, de contrariar estes paradoxos que, para Jacques Rancière (2010), se resumem numa “tradição mimética”, cuja suposta crítica conta com mais de um século de lamentos sobre o excesso de imagens e de mercadorias, que “continua a ser dominante nas formas que se pretendem artística e politicamente subversivas” (p. 78).

Depois de nos libertarmos deste cenário de crise aparente, lançado nas ruas pela crítica do excesso de mercadorias, de imagens e de espectáculos, tentaremos identificar alguns dos abusos de poder exercidos por essa “tradição mimética”. Esses abusos de poder parecem ter retirado a algumas hipotéticas “cenas de dissentimento”, específicas à cidade do Porto e às margens ribeirinhas do Douro (mas que, conforme abordámos anteriormente, são susceptíveis de acontecerem em qualquer momento e em qualquer lugar), a faculdade de “pôr em acção a capacidade de qualquer indivíduo, a qualidade dos homens sem qualidades” (Rancière, 2010, p. 73). Recuperando uma referência do primeiro capítulo do nosso trabalho,

“o que dissentimento quer dizer é uma organização do sensível na qual não há nem realidade oculta sob as aparências nem regime único de apresentação do dado impondo a sua evidência a toda a gente” (Rancière, 2010, p. 73).

Importa no entanto realçar que, de certo modo, tanto a intervenção de Manuel Mendes como a curta-metragem *O Pintor e a Cidade* (1956), de Manoel de Oliveira, constituem verdadeiras “cenas de dissentimento”, uma vez que “vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível

para desenhar uma nova topografia do possível” recorrendo à “acção de capacidades não calculadas” (Rancière, 2010, p. 73). Em ambos os casos, esta fenda na unidade do dado acontece tanto por acção do conteúdo como por acção da forma, sendo que nos importa aqui realçar – por se tratarem de duas composições de imagens (gráficas e literárias) – a acção da forma. Nesse sentido, a forma do segundo exemplo (a curta-metragem) parece não ser muito diferente da do primeiro (uma revista ilustrada), uma vez que ambas acabam por constituir

“uma grelha na qual a informação é organizada e reorganizada à medida que aparece um espaço no qual o leitor [ou o espectador] navega à sua maneira, de relance, ou concentrando-se numa história [ou numa imagem] em particular. (...) Trata-se de um espaço onde as continuidades se fazem através de ‘cortes’ ” (Colomina, 2002, p. 157).

Neste contexto, a primeira dessas “cenas de dissentimento” que analisaremos será então outra curta-metragem do realizador portuense, *Douro Faina Fluvial* (1931), que pretende servir de base à identificação das seguintes. As duras críticas que recebeu na sua estreia, em 1931, vêm confirmar a ideia de que o século XX foi prolífico na “suposta crítica da tradição mimética”, que, por nunca ter conseguido ser uma “real crítica da crítica”, “dá testemunho de uma incerteza fundamental (...) quanto ao que é a política e quanto ao que a arte faz” (Rancière, 2010, p. 78).

A exibição da primeira versão – muda – desta curta-metragem, no *V Congresso Internacional da Crítica*, em Lisboa, “provocou contrastadas reacções entre os portugueses (a favor: José Régio, Avelino de Almeida e Adolfo Casais Monteiro) e um aplauso consensual dos estrangeiros (com destaque para o notável Émile de Vuillermoz)” (Matos-Cruz, 2010). Deste facto podemos talvez extrair que a crítica portuguesa não terá gostado daquilo que viu por considerar que o filme passava uma imagem do povo e da cidade portuense como estando ainda muito atrasados no processo de modernização, o que transformava também a imagem de Portugal na de um país retrógrado, rural e atrasado face ao resto da Europa ocidental. Após a exibição do referido filme no âmbito de uma conferência sobre enoturismo e a região do vale do Douro, António Roma Torres (2012) relacionava estas duras críticas tecidas por grande parte dos críticos nacionais com um dos efeitos do “turismo de massas”, que, segundo o próprio, depende essencialmente da fotografia – ou, de forma mais lata, da imagem de um determinado espaço, local ou região que é transmitida para o exterior.

Neste sentido, Álvaro Domingues (2009) identifica a segunda metade do século XX como um período em que o rio Douro perdeu grande parte da influência que exercia no suporte e na geração de construção na cidade do Porto para passar a ser, quase exclusivamente, produtor de imaginário. Serve então de matéria prima para a concepção de novas funções, símbolos e significados, reduzindo as marcas históricas – construídas ou imaginárias – deixadas pelas consecutivas sociedades que ocuparam a cidade e o rio a versões turísticas prontas a consumir, desprovidas do verdadeiro peso dos seus significados.

Pelo contrário, nas primeiras décadas do século XX, como se pode comprovar pela curta-metragem documental *Douro Faina Fluvial*

(1931), o rio Douro seria não só responsável pela geração de construção na cidade mas, sobretudo, pelo suporte que prestava a essa mesma construção. Nesta época, era do rio e da sua relação comercial com o Douro vinhateiro que resultava grande parte da “faina” da cidade. O quotidiano contemporâneo a que Manuel Mendes (2002) atribuiu, no início do século XXI, um certo carácter performativo de deslumbramento, seria, à época da realização do filme, um quotidiano essencialmente mercantilista.

Em *Douro Faina Fluvial* (1931), este quotidiano torna-se evidente pelos carros de bois – ora estacionados ora transportando pipas de vinho –, pelas inúmeras bancas dedicadas ao comércio do peixe, de produtos têxteis e de uma miscelânea de outros artigos, pelo infindável número de barcos – à vela e a vapor – que se cruzam subindo e descendo o rio ou que simplesmente formam uma floresta de mastros, fumo e correntes, à beira-rio, enquanto homem e máquina trabalham em conjunto para carregar e descarregar bobines, cestos de vime e sacos cheios de carvão ou de peixe, pelas vendedoras de bacalhau que apregoam violentamente o seu produto antes de efectivarem a sua venda a um dos muitos transeuntes. No fundo, o quotidiano duriense das primeiras décadas do século XX faz-se, na curta-metragem de Oliveira, pelas “atitudes da gente que em sua volta trabalha” – conforme atesta a frase que lhe serve de epígrafe.

“*Douro Faina Fluvial* (1931) mostra uma cidade em vias de se modernizar, mas ainda longe da conclusão desse processo” (Baptista, 2009, p. 118). O Porto desta primeira metade do século XX seria então um burgo que estava rapidamente a tornar-se metrópole; exercia um poder de atracção sobre a sua “hinterland” que só terá perdido alguma da sua força a partir da década de 1970, quando a concentração chegou quase à ruptura e se tornou necessária uma delegação de poderes e uma reanimação dos pólos secundários, que passam a ser complementares e dependentes (Guichard, 1995).

Essa concentração – de pessoas, de construção e de serviços – será talvez mais evidente nas multidões populares que dominam muitas das cenas de *O Pintor e a Cidade* (1956), contudo, também em *Douro Faina Fluvial* (1931) encontramos já indícios dessa mesma acção centrípeta exercida pelo Porto sobre a região que o envolve. Em primeiro lugar pela já referida “faina”, abundantemente concentrada na zona ribeirinha, retratada por sucessivos planos diversificados do seu quotidiano e por uma montagem extremamente veloz e em alguns momentos quase extenuante. Em segundo lugar, pela forma como se inicia a curta-metragem, com a entrada de uma pequena embarcação (provavelmente de pesca) sobrepovoada na barra do Douro.

Uma chegada à cidade que é reforçada por uma das cenas seguintes, um conjunto de planos da ponte D. Luis (recorrendo a ângulos picados e contra-picados de perspectivas interiores e exteriores à ponte e ao seu entrelaçado metálico) que culmina num veloz movimento de travessia da ponte em direcção ao Porto, alternando repetidamente imagens do gradeamento com outras dos cabos eléctricos e das linhas que suportavam alguns dos transportes públicos, antes da câmara

aparentemente saltar do tabuleiro superior da ponte em direcção ao rio. A própria banda sonora reforça a ideia da velocidade e do movimento, acelerando e intensificando-se progressivamente ao longo da cena e só retomando um ritmo mais calmo e sereno depois do referido salto para o rio, no momento em que a filmagem começa a focar a praça da ribeira e a sua faina.

Este salto quase parece indicar um sentimento de desespero e de desorientação face à rápida modernização que se avizinhava e à forte concentração que esta provocaria já na cidade do Porto, uma espécie de revolta face ao “estado de distracção na metrópole, tão eloquentemente descrito por Walter Benjamin no princípio do século XX” (Colomina, 2002).

O “estado de distracção” reforça-se com a passagem de um avião que, prendendo a atenção do condutor de uma carrinha, despoleta um encadeamento de acontecimentos que leva um carro de bois a atropelar um trabalhador. O atropelamento resulta na suspensão imediata de toda a “faina” das redondezas, toda a gente pára o que estava a fazer para ir acudir o homem e ajudá-lo a recompor-se. Depois de se levantar, este dirige-se rapidamente para o animal para lhe bater com uma vara, sendo interrompido pelo plano contra-picado de um polícia. A perspectiva utilizada para o filmar, bem como o grande plano da arma que traz à cinta, conferem-lhe a mesma imponência e austeridade da locomotiva e da grande embarcação a vapor que aparecem intercaladas com imagens da cara deste agente da autoridade que não precisa de se expressar para resolver o conflito entre homem e animal.

Assim, e seguindo o ponto de vista de Tiago Baptista (2009),

“*Douro Faina Fluvial* toma o partido do homem (e do animal) contra a máquina, fonte de inspiração para um elogio do movimento e da velocidade, mas igualmente origem da desarmonia e ameaça ao lugar do homem no centro do mundo e, em particular, do mundo do trabalho” (p. 118).

A alternância de imagens da ‘máquina’ com imagens do polícia, bem como a capacidade que este apresenta para resolver o conflito recorrendo à simples presença física, remetem inevitavelmente para uma ideia que o próprio Manoel de Oliveira confirma: a de que “*Douro Faina Fluvial* é contra a disciplina militar, é uma crítica da polícia, do poder, da violência no Portugal da época” (Manoel de Oliveira, citado em Baecque & Parsi, 1999, p.95). Neste sentido, a crítica que Tiago Baptista atribua à ameaça apresentada pela máquina poderá talvez, segundo o nosso entendimento, ser transformada numa crítica à “tradição mimética”; o que se critica não será tanto a máquina em si mas antes os abusos de poder que levam a que a sua utilização intensiva e exaustiva resulte numa constante repetição de padrões, não só dos visuais, mas sobretudo dos sociais²³.

23. Ainda que Manoel de Oliveira não efective a crítica à repetição e à padronização de forma tão evidente e caricatural como Charlie Chaplin, a realidade que retrata nas duas curtas-metragens que analisamos é de alguma forma a mesma “Modern Times. A story of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness” (Chaplin, 1936).



IMG.36 SEQUÊNCIA DE IMAGENS DE DOURO FAINA FLUVIAL (1931) RETRATANDO A CHEGADA AO PORTO PELA PONTE D. LUIS I.

Aliás,

“a passagem do avião [a que nos referimos anteriormente] é acompanhada de vários planos de outros transportes (um camião, uma locomotiva e um barco) cujas direcções desenham, cumulativamente, uma cruz no centro do plano, num exemplo clássico da anulação do valor representativo da imagem e da aproximação de objectos pela sua forma (isto é, pelo seu valor enquanto superfície pura)” (Baptista, 2009, p. 117).

Esta “anulação do valor representativo da imagem” poderá talvez ser entendida como a “eficácia estética” que Jacques Rancière (2010) acredita significar “a eficácia da suspensão de toda e qualquer relação directa entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (p. 88). Nesse sentido, a montagem extremamente veloz, as sobreimpressões, a alternância de ângulos picados e contra-picados, a alteração da velocidade de reprodução do filme, a repetição sucessiva de planos e de imagens semelhantes, todos estes factores parecem reforçar essa eficácia, uma vez que fomentam uma “sobrecarga de informação” e que, como Beatriz Colomina (2002) comenta em relação aos filmes às apresentações multimédia do casal Eames, também aqui não parece ter sido utilizada para “saturar o cérebro do espectador mas precisamente para oferecer um vasto menu de opções e para criar um impulso de estabelecer relações” (Colomina, 2002, p. 158). Oliveira juntaria assim ao elogio do movimento e da velocidade também um segundo elogio, talvez mais subtil: o do excesso, que faz uso do primeiro para prolongar e intensificar os seus próprios efeitos.

Este elogio do excesso poderia talvez ser melhor traduzido como um elogio da diferença, para nos distanciarmos do “pensamento crítico” que tem, desde meados do século XIX, tentado fazer passar os resultados da sujeição das qualidades da máquina às decisões das elites como efeitos directos desse excesso de imagens e de mercadorias. A máquina seria então entendida como símbolo de uma “ameaça ao lugar do homem no centro do mundo de trabalho”, que não é efectivada pela máquina em si, mas antes pelas elites que dela se aproveitam para criar e continuar a “tradição mimética” dos padrões estéticos, mas sobretudo dos sociais.

A máquina é, para nós, neste contexto, representativa da tecnologia de uma forma mais lata e talvez até do excesso de imagens e de mercadorias que essa evolução tecnológica parece ter permitido, tanto na sua vertente mais informacional como na industrial, de que Manoel de Oliveira parece também querer exumar a sua crítica.

No capítulo anterior traçaram-se algumas relações entre o surgimento e crescimento da classe burguesa na cidade do Porto oitocentista e algumas destas mesmas lógicas; no século XX, a partir de 1920, “[os bancos independentes] foram desaparecendo enquanto aumentava a potência de casas portuenses cada vez menos numerosas, que multiplicaram agências e diversificaram actividades” (Guichard, 1995, p. 531). Naomi Klein (2005) refere-se aos efeitos desta concentração de uma grande quantidade de poderes e de capacidade de decisão num sector restrito da sociedade como “the betrayal of the promise of a vast cultural array of choices by the choices of mergers, predatory franchising,

synergy or corporate censorship” (p. 9). Neste sentido, “a cultura, que sempre foi universalista, tende agora a ser universalizada. Apesar de tudo, o Porto conservou neste campo também uma certa tipicidade, vazando as suas maneiras de conceber a arte e de difundir a cultura nos moldes da velha herança tripeira” (Guichard, 1995, p. 574).

Contudo, e apesar desta “velha herança tripeira” ter continuado a exercer influência em diversos sectores da sociedade ao longo do século, a “ameaça ao lugar do homem no centro do mundo de trabalho” que Manoel de Oliveira retratava, ainda na primeira metade do século, em *Douro Faina Fluvial* (1931), parece ter-se efectivado e agravado até aos dias de hoje. O rio Douro, em específico, foi na primeira metade do século representativo da concretização desta ameaça; o crescimento do porto de Leixões esvaziou, progressivamente, o Douro de quase todo o tráfego portuário (Guichard, 1995).

Voltando às duas curtas-metragens de Manoel de Oliveira que analisámos anteriormente, desta vez para as compararmos, podemos talvez exemplificar esta ideia de que o espaço urbano, e as lógicas de funcionamento que define e que o definem, se alteraram significativamente nos cerca de 25 anos que separam estes dois projectos cinematográficos (de 1931 a 1956). Recorreremos para isso a um lugar específico da cidade do Porto que esses projectos retratam: a Praça da Ribeira.

Se em 1931 Oliveira conseguiu, num estilo documental, retratar a intensa faina que naquela altura ainda caracterizava o antigo centro da cidade, em 1956 é bem evidente que as relações funcionais que outrora dominavam a relação do rio com a cidade e com quem nela habitava ou trabalhava tinham sido totalmente perdidas. A floresta de mastros, fumo e correntes por entre a qual, no primeiro exemplo, teríamos quase que espreitar para conseguir lançar um olhar sobre a margem oposta teria, ainda a meio da década de 1950, sido transferida quase por completo para o porto de Leixões. O embarque e desembarque do peixe, do carvão e do algodão seria agora efectuado pelas gruas mecânicas de Leixões, em contraste com o intenso trabalho braçal que, em 1931, ainda era responsável por grande parte dessa actividade. Consequentemente, as bancas que antes utilizavam uma boa porção da praça como local de comércio desses mesmos produtos deram lugar a uma superfície cimentada esvaziada de qualquer actividade que não fosse a circulação ocasional de pessoas e automóveis. Da mesma forma, as carreiras de carros de bois, que em *Douro Faina Fluvial* (1931) aguardavam impacientemente pelo carregamento de mercadorias para depois iniciarem o seu pausado transporte, deram lugar, em *O Pintor e a Cidade* (1956), a uma fileira de automóveis estacionados à beira-rio, num local antes ocupado por um barracão que servia de suporte à actividade comercial.

A frenética actividade comercial da Praça da Ribeira retratada na curta-metragem de 1931 parece então ter sido diluída pelos efeitos da modernização; ou talvez tenha sido deslocada, pelo menos parcialmente, para o interior dos estabelecimentos que, em *O Pintor e a Cidade* (1956), conseguimos ver por baixo das Arcadas da Ribeira e cujos toldos parecem



IMG.37 A CHEGADA DE ANTÓNIO CRUZ À PRAÇA DA RIBEIRA, ‘RESERVADA’ QUASE EXCLUSIVAMENTE À CIRCULAÇÃO E AO PARQUEAMENTO DE AUTOMÓVEIS, CENA DE *O PINTOR E A CIDADE* (1956).



IMG.38 A AZÁFAMA DA PRAÇA DA RIBEIRA, COM A MULTIPLICIDADE DE PERSONAGENS QUE COMPUNHAM A SUA FAINA QUOTIDIANA À ÉPOCA DA RODAGEM DE *DOURO FAINA FLUVIAL* (1931).

indicar tratar-se de casas comerciais. Este desvio da actividade comercial para o interior dos edifícios (que é também perceptível noutras cenas do segundo exemplo cinematográfico que referimos) será de alguma forma confirmado, ou indiciado, pelo conjunto de planos que precede a cena da chegada do pintor à Praça da Ribeira. Manoel de Oliveira escolheu intercalar, talvez não ao acaso, cenas filmadas no interior dos bairros e ruelas típicas daquela zona da cidade com sucessivas imagens da também característica roupa pendurada nas janelas e nas varandas das habitações, à vista de qualquer pessoa.

As ruelas interiores retratam uma convivialidade imensa: desde o transporte de mercadorias às fogueiras, que servem como forma de aquecimento ou como fogão improvisado, passando pelo intenso convívio que se gera em torno dos degraus destas vielas labirínticas por onde o pintor vai passando, por entre um fluir e refluir constante de homens e mulheres, jovens e adultos, até chegar à Praça da Ribeira. Por outro lado, a roupa pendurada nas janelas parece indicar uma vontade de estabelecer uma conexão entre o exterior dos edifícios e o seu interior, entre a cidade e a sua gente. Um acto de exposição da vida privada ao exterior que ocupa boa parte dos planos, mais fechados, que acompanham o percurso do pintor até à praça e que será talvez reforçado por uma vista aérea que precede a sua chegada a esse mesmo local: um plano picado que retrata uma carrinha a atravessar a Praça da Ribeira, com o seu centro completamente desertificado, sendo apenas visível um conjunto de pessoas já muito próximo da margem do rio.

Nos anos setenta, com as recomposições estruturais, a informatização das redes e o crescente peso das deslocações, apoiadas sobretudo no automóvel, este tipo de alterações do tecido urbano do Porto intensifica-se de forma acentuada (Guichard, 1995). Por outro lado, as tecnologias de informação e os complexos sistemas que estas criaram foram responsáveis não só pela dispersão dos serviços avançados pelo globo como também pela simultânea concentração da classe superior dessas actividades em determinados pontos nodais de algumas cidades. Em consequência, o forte investimento empresarial em valiosos bens imobiliários faz subir em flecha o preço do solo nesses pontos de concentração, fomentando a construção de escritórios e de prédios residenciais de gama alta no centro das cidades (Castells, 2002).

Neste sentido, “o metro quadrado portuense nunca foi tão raro e tão caro [como no final do século XX]: agora o conforto busca-se na periferia”. Consequentemente, “a extensão do espaço residencial acompanhou e largamente excedeu a do espaço funcional. (...) Adensou-se constantemente uma periferia cada vez mais afastada, enquanto que a quota-parte do centro clássico diminuiu sempre” (Guichard, 1995, p. 534). Dessa forma, a progressiva deslocação do centro produtor e mercantil, da Praça da Ribeira para zonas mais afastadas do rio, fez com que os edifícios de escritórios fossem implementados fundamentalmente na zona da Boavista, deixando o centro clássico quase exclusivamente reservado a actividades comerciais cuja tendência actual é para o consumo on-line – feito a partir de casa – ou nas grandes superfícies

comerciais – situadas normalmente em zonas mais periféricas da cidade (Castells, 2002).

No Porto, em relação aos prédios de escritórios e a estas grandes superfícies comerciais,

“a produção imobiliária ‘por encomenda’ dá (...) lugar à produção ‘em branco’, apta para responder à variabilidade da procura. Joga-se assim também na diversificação dos mercados, reforçando-se a viabilidade comercial e a visibilidade do empreendimento” (Domingues, 1994, pp. 58 – 59).

Embora esta ideia de uma “produção em branco, apta a responder à variabilidade da procura”, se junte à informatização das redes para, aparentemente, conferir um elevado grau de flexibilidade a este novo espaço industrial (Castells, 2002),

“o que encontramos na realidade são formas de dominação capitalistas contemporâneas em que a ‘flexibilidade’ do trabalho significa a adaptação forçada a formas de produtividade acrescidas sob a ameaça de despedimentos, encerramentos de empresas ou deslocalizações, muito mais do que o apelo à criatividade generalizada oriunda dos filhos de Maio de 68” (Rancière, 2010, p. 54).

Estas “formas de dominação capitalistas contemporâneas” fomentam, assim, a produção imobiliária “em branco” e a progressiva conversão do antigo centro da cidade de área produtora e mercantil em espaço gestor e decisional (Guichard, 1995), justificando de alguma maneira a “nostalgia preventiva face à perspectiva (iminente) de o homem vir a perder a sua posição central no trabalho e na cidade” (Baptista, 2009, p. 118) que Manoel de Oliveira exibia, já em 1931, com *Douro Faina Fluvial*. Esta perda da posição central do homem foi-se intensificando nas décadas subsequentes, reforçando uma “constatação desencantada da impossibilidade de mudar o curso de um mundo em que não haveria nenhum ponto sólido que permitisse uma oposição à realidade da dominação, uma realidade tornada gasosa, líquida, imaterial” (Rancière, 2010, p. 56). Esta “realidade tornada gasosa, líquida, imaterial” parece ter sido, como vimos anteriormente, avançada e apoiada precisamente pelas elites que exercem a “dominação capitalista contemporânea”.

Esta era da diluição da realidade

“é, enfim, a era dos ‘Business Centers’ e das grandes promoções imobiliárias ‘com nome próprio’ e que apostam explicitamente na proximidade e ligação aos eixos viários principais, na facilidade de acesso aos ‘centros’, ao aeroporto e aos principais nós viários metropolitanos” (Domingues, 1994, p. 59).

Assim, e embora o centro clássico da cidade do Porto e as margens ribeirinhas do Douro pareçam de alguma forma ter escapado ao tipo de produção imobiliária promovido pelas “formas de dominação capitalistas contemporâneas”, sofreram indirectamente os seus efeitos ao longo do século XX. Por um lado, as profundas alterações do espaço industrial e das lógicas do trabalho promovem uma certa desertificação do espaço

exterior do antigo centro, empurrando a escassa actividade produtiva e comercial que ainda subsiste principalmente para o interior dos edifícios. Por outro, as tenções políticas decorrentes da proclamação da República, em 1910, “dão início a um século conturbado no âmbito da legislação do arrendamento urbano”, o que acaba por promover a continuada degradação de muitos dos imóveis mais antigos e a desertificação dos centros metropolitanos enquanto espaço residencial (Proposta de Lei 34/X, 2005).

No Porto, depois da fuga da burguesia – no decorrer do século XIX – aos cheiros e aos contágios da zona ribeirinha, os primeiros dois terços do século XX parecem ter confirmado esta zona como sendo uma zona de habitação predominantemente operária (Guichard, 1995); contudo, as últimas décadas deste século transformaram a realidade do Douro e das suas margens numa realidade que Álvaro Domingues (2009) sintetiza com o conceito de “HyperDouro”²⁴.

Segundo o autor, as memórias, as vivências e as experiências do Douro, que anteriormente produziam e davam significado à relação estabelecida entre o rio, a cidade e os seus habitantes, são agora entendidas apenas como poderosas imagens, simultaneamente locais e globais, reais e virtuais, interiores e exteriores à cidade e à sua gente. As “vistas do Douro” constituem hoje, na sua opinião, um espectáculo gerador de um frenesim económico que assenta essencialmente no mercado imobiliário. O mesmo autor afirma ainda que o ritmo cada vez mais acelerado com que se anunciam novos empreendimentos nas duas margens do rio, e com que se fazem reabilitações na zona do chamado centro histórico, torna difícil a convivência entre os valores de carácter histórico, cultural ou ambiental com as exigências, tendencialmente mais genéricas e dominadas por uma certa “mise-en-scène”, que o segmento mais alto do mercado faz.

Assim, o que nos interessa realçar não será tanto a difícil convivência entre valores de carácter histórico, cultural ou ambiental e as exigências do segmento mais alto do mercado, que nos parece até certo ponto poder ser uma mais-valia para a cidade e para a sua relação com o rio (uma vez que fomenta a ‘diferença’ e a diversidade). Importa, isso sim, ressaltar que o aparente confronto entre a classe operária e o segmento mais alto do mercado (imobiliário e turístico) não parece passar de uma aparência falaciosa.

A classe operária, em função das sucessivas alterações à lei do arrendamento, foi de alguma forma incentivada a continuar a habitar alguns dos edifícios do antigo centro da cidade que, por sua vez, as mesmas alterações legislativas foram empurrando para um estado de degradação cada vez maior. O estado decadente das condições de habitabilidade de muitos destes edifícios será talvez um dos motivos pelos quais este segmento da população parece sentir uma maior atracção pelo espaço exterior, da rua, da praça ou do quarteirão. Contudo, a “sociabilidade intensa” que se encontra normalmente afecta a este tipo de conjuntos habitacionais (Serén & Martins Pereira,

24.Álvaro Domingues utiliza então uma imagem produzida por Ana Fernandes — uma justaposição digital de elementos recortados, posteriormente balanceados em cor, contraste e luminosidade e sujeitos a filtros e efeitos computadorizados — para ilustrar a ideia (hiperbólica) de que o turismo terá reduzido tudo a uma única imagem, restringindo assim as memórias do passado ao seu carácter estético e pitoresco e acentuando as sucessivas perdas da cidade histórica e da paisagem vinhateira, transformada num wallpaper que providencia — simultaneamente dentro e fora do espaço e do tempo — os meios para a produção de emoções e experiências permanentes.

1995) estará também possivelmente ligada à própria condição social de quem os habita; nesse sentido, Nigel Coates (2003) afirma que “it is an old but true observation that creativity is often richest when people are poor or in times of recession” (p. 23). Nos bairros sociais e mais degradados do Porto, a criatividade surge muitas vezes da necessidade e, em determinadas circunstâncias, acaba por levar à colaboração — num processo de cooperação que tem lugar, em muitos casos, precisamente no “espaço comum”.

Por outro lado, os grandes empreendimentos residenciais direccionados para o segmento mais alto do mercado que podemos encontrar em número cada vez maior nas margens do Douro fazem normalmente uso das poderosas “vistas” que o rio produz para exercer sobre os seus habitantes um efeito de atracção para o interior das suas casas similar àquele que Nigel Coates (1988) atribua, no final da década de 1980, à televisão – não enquanto linguagem mas enquanto fenómeno – e às sucessivas inovações tecnológicas que vão aumentando o nível de conforto dentro dos nossos apartamentos. Depois de o exterior ter sido reduzido a uma única imagem, podemos sentar-nos confortavelmente nos nossos sofás e experimentar (in)directamente essa realidade através dos grandes planos envidraçados que formatam o nosso ponto de vista enquanto protegem o interior de toda e qualquer ‘ameaça exterior’.

O que pretendemos ilustrar com este capítulo terá então sido o “(des)encontro problemático” entre o interior e o exterior – físicos e metafóricos – da cidade e dos seus habitantes que foi claramente identificado, na viragem para o século XXI, por Manuel Mendes (2002):

“O Porto é uma cidade fechada, onde, eventualmente, o ‘urbano’ tem dificuldade em (a)firmar-se – é um território particularmente organizado por ruas, ruas de tecido escasso–contentor; uma rua que provavelmente é mais ditada por interesses de acessibilidade, apropriação instintiva do mercado, do solo, eventualmente movimentar; mas não sei se é exactamente o convívio, porque grande parte do convívio desta cidade está no miolo dos quarteirões, de um quarteirão que ainda por cima é tudo menos regularidade, está muito longe das medidas e geometrias que fizeram a maior parte das cidades oitocentistas europeias” (p.137).

IMG.39 COMPOSIÇÃO DE IMAGENS RETIRADAS DA CURTA-METRAGEM *O PINTOR E A CIDADE* (1956), RETRATANDO UMA INTENSA CONVIVIALIDADE NAS VIELAS ‘INTERIORES’ E IRREGULARES DA ZONA DA RIBEIRA PORTUENSE.



Este (des)encontro problemático parece, no início do século XXI, estar a tornar-se cada vez mais evidente, como esperamos demonstrar no último capítulo do nosso trabalho, não porque seja cada vez mais um desencontro, mas antes porque a ambiguidade entre o encontro e o desencontro parece ser cada vez maior. Se em algumas situações a cidade do Porto e os seus habitantes/visitantes parecem conseguir responder da melhor forma a este desencontro, noutras o encontro assume formas e conteúdos difíceis de identificar e de compreender. Assim, o quinto e último capítulo do nosso trabalho pretende de alguma forma analisar possíveis contextos em que o designer possa esboçar uma resposta a esse mesmo (des)encontro.



A “*imagem pensativa*” num *Porto* comum

(...) entre duas ideias da imagem: a imagem como duplo de uma coisa e a imagem concebida como a operação de uma arte. Falar de imagem pensativa é assinalar a existência de uma zona de indeterminação entre estes dois tipos de imagens. É falar de uma zona de indeterminação entre pensamento e não-pensamento, entre actividade e passividade, mas também entre arte e não-arte.

— Jacques Rancière, O ESPECTADOR EMANCIPADO (2010)

IMG.40 SEGUNDO JACQUES RANCIÈRE (2010),
A IMAGEM É PENSATIVA PORQUE CONTÉM
PENSAMENTO NÃO PENSADO, QUE NÃO PODE
SER ATRIBUÍDO ÀQUELE QUE A PRODUZ E QUE
CAUSA UM EFEITO INDETERMINADO NAQUELE
QUE A OBSERVA.



DESIGN DAS "ESPUMAS":
IMAGEM E ESPAÇO NUM PORTO COMUM

5/ *Porto 2.011*





PORTO 2.011:

MANOBRAS AUTOGESTIONADAS PELA CULTURA

“One must insist that transference is the formal source of the creative processes that inspires the exodus of humans into the open. We do not so much transfer incorrigible affects onto unknown persons as early spatial experiences to new places, and primary movements onto remote locations. The limits of my capacity for transference are the limits of my world.

(...) Let no one enter who is unwilling to praise transference and to refute loneliness.”

— Peter Sloterdijk, SPHERES I: BUBBLES (2010)

Peter Sloterdijk (2011) conclui, no primeiro volume da sua trilogia *Sphères*, que o ser humano não vive numa “mónade”, mas antes numa “díade”. Segundo o autor, esta “díade”, este par, requer obrigatoriamente um acto de comunicação, que se traduz na formação de uma “bolha”, de um ‘interior’. A metáfora da bolha de sabão introduzida pelo primeiro volume da trilogia, *Bubbles*, representa esse ‘interior’ constituído a dois que, para o autor, equivale à verdadeira unidade. O segundo volume da trilogia, *Globes*, pretende distanciar a análise da bolha ‘identitária’, em direcção aos diversos “globos” que constituem o mundo contemporâneo. Segundo Sloterdijk (2010), estes “globos” podem hoje constituir espaços “macro-líricos”, ultrapassando barreiras étnicas e geográficas, e é no seu interior que se estabelece a vida em grupo, em sociedade. A trilogia caminha, no terceiro volume *Écumes*, para uma perspectiva multi-focal da vida, alargando-se em direcção ao conceito das “espumas”, que ocupariam, na visão do autor, o espaço entre os “globos” e as “bolhas”, sendo resultado das constantes fricções entre estas duas entidades.



O estatuto de Capital Europeia da Cultura para o ano de 2001, partilhado pelas cidades do Porto e de Roterdão, parece ser bastante representativo desta visão “dualista”, “macro-lírica” e “espumosa” do espaço humano contemporâneo que Sloterdijk (2005; 2010; 2011) apresenta na sua trilogia. Em primeiro lugar, esta iniciativa abarcou,

pela primeira vez²⁵, duas cidades em simultâneo, constituindo-se assim uma espécie de “díade” para a proliferação da cultura europeia em 2001; em segundo lugar, estabeleceram-se relações intrínsecas entre as duas cidades, na tentativa de que esta “díade” europeia da cultura ultrapassasse barreiras étnicas e geográficas; em terceiro lugar, seria expectável de uma iniciativa deste tipo que grande parte dos recursos disponíveis (monetários, humanos ou materiais) fosse gasta no espaço ‘entre’ “bolhas” e “globos”, o espaço ocupado pelas “espumas” (utilizando a terminologia de Sloterdijk). Estas “espumas” representam, segundo a visão algo crítica de Peter Sloterdijk (2005), não directamente as ruas, as praças ou as instalações de utilização comum da cidade, mas antes as instituições responsáveis pelo mais diverso tipo de produção cultural; nas suas palavras,

“quelle que soit l’insularité des individus, qui ont leur manière personnelle de s’installer chez eux, il s’agit toujours d’îles co-isolées et rattachées au réseau, qui doivent être associées de manière momentanée ou chronique avec des îles voisines pour former des structures de moyenne et de grande taille – une convention nationale, une Love Parade, un club, une loge de franc-maçons, le personnel d’une entreprise, une assemblée d’actionnaires, le public d’une salle de concert, un voisinage suburbain, une classe d’école, une communauté religieuse, une foule d’automobilistes coincés dans un bouchon, un congrès d’union de contribuables” (Sloterdijk, 2005, p. 535).

A *Porto 2001: Capital Europeia da Cultura* terá de alguma forma tentado esboçar uma resposta ao problemático (des)encontro entre “cidade compacta e cidade sem aglomeração, cidade contínua e cidade corpo de cristais” – entre interior e exterior da cidade e dos seus habitantes – que identificámos no quarto capítulo através de uma comunicação de Manuel Mendes (2002), inserida aliás num seminário organizado no âmbito da *Porto 2001*. Esta iniciativa parece assim justificar que o início do século XXI terá vindo reforçar a ideia de que lugar e fluxo poderiam coexistir, coabitar e até mesmo justapor-se numa mescla entre imaginário e realidade, ou entre

25.No ano de 2000, o estatuto de Capital Europeia da Cultura tinha já sido atribuído a mais do que uma cidade em simultâneo, no caso a nove cidades de nove países diferentes.



imagem e espaço, uma vez que aumentou a visibilidade do Porto no fluxo cultural exterior à cidade ao mesmo tempo que ajudou à revitalização de alguns lugares interiores à mesma.

No entanto, dez anos depois de este se ter realizado, algumas das vozes ligadas ao projecto parecem acreditar que se perdeu



muito do potencial que lhe estaria associado. Nuno Cardoso, presidente da Câmara à altura da iniciativa, afirma mesmo que “as obras foram exageradas” e que a sua gestão terá sido demasiado ambiciosa, não deixando no entanto de referir que desde então “houve uma mudança política na Câmara para alguém que não percebeu o projecto. Mudámos do 80 para o menos oito, passamos para a hostilização dos agentes culturais” (citado em Alves Tavares, 2011). Teresa Lago, ex-presidente da sociedade *Porto 2001*, afirma que “estava planeado que 2001 fosse um salto incremental, com continuação posterior na vida cultural da cidade, mas sabe-se que isso não aconteceu. Falhou por razões mesquinhas” (citada em Marmelo, 2011). Na opinião do escritor português Mário Cláudio,

“o que não ficou do Porto 2001 é maior do que aquilo que ficou. E o que não ficou foi, sobretudo, uma rotina cultural, uma dinâmica de coisas a acontecer. A capital da cultura limitou-se a criar os fundamentos para uma alteração de mentalidades. Cabia aos responsáveis pegar neste élan e transformá-lo em acontecimentos visíveis, mas a administração da cidade está de costas voltadas para a cultura” (citado em Marmelo, 2011).

Beatriz Pacheco Pereira, directora do *Fantasporto*, considera ainda que “não se favoreceu a criação de emprego para artistas, não se criou nenhuma companhia de teatro ou dança. Nesse aspecto a capital cultural não funcionou” (citada em Barcellos, 2011).

“O aspecto” que Beatriz Pacheco Pereira considera não ter funcionado está directamente relacionado com o facto de o investimento ter recaído mais sobre a obra edificada do que sobre as instituições que iriam depois servir de suporte a essa obra, opinião com a qual aliás grande parte destas personalidades parece concordar. Ainda assim, todas elas corroboram que a diversidade e a qualidade da programação cultural acabaram por ser satisfatórias e por produzir resultados interessantes para a cidade, indicando assim que os recursos terão ido mais na direcção das “associações momentâneas” do que das “crónicas” (voltando à terminologia de Peter Sloterdijk). Da mesma forma, todas parecem confirmar a relevância da *Casa da Música*, não só para esta iniciativa em concreto como também para a cidade de forma mais abrangente; Nuno Cardoso considera-a “a obra mais emblemática” da *Porto 2001*, Teresa Lago e Mário Claudio vêem-na como “o mais importante legado que a cidade recebeu” e Beatriz Pacheco Pereira como “um ícone da cidade” (Beatriz Pacheco Pereira).

A *Casa da Música* exemplifica então a ideia de um fluxo entre interior e exterior da cidade do Porto, uma vez que foi projectada por um gabinete de arquitectura com origem na Holanda (o OMA) mas com profissionais oriundos de diversos países, implementada no Porto e depois exportada – ou, pelo menos, a(s) sua(s) imagem(s) – de novo para o contexto externo à cidade. Essa exportação, tanto para o contexto nacional como para o internacional, contribuiu em parte para a dinamização do turismo que se tem verificado na cidade

do Porto, um sector que é visto, em 2012, como fundamental para a recuperação económica do país (Martinho, 2012).

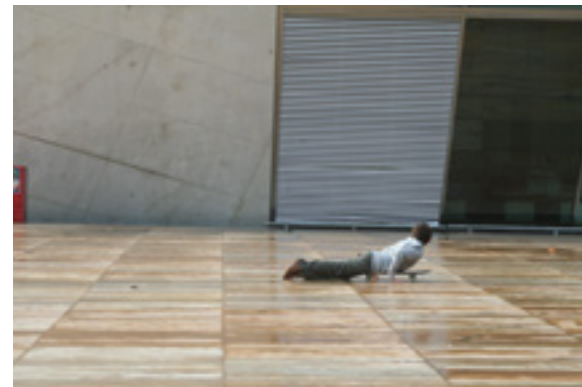


Por outro lado, as próprias qualidades arquitectónicas do edifício parecem de alguma forma sugerir, apropriando-nos da pertinente observação de Kurt W. Forster em relação ao Pavilhão de Portugal de Siza-Vieira,

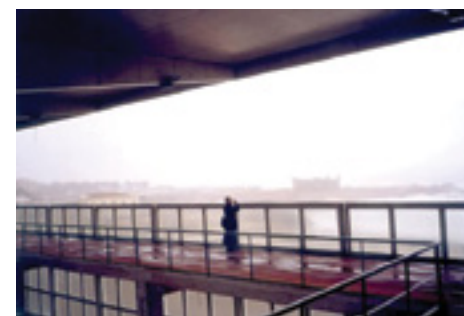
“um conceito eminentemente moderno de lugar (...), em que todas as ideias óbvias se desfazem em dúvidas e (...) em luz, porque a sua abertura essencial exclui a imobilidade, as suas propriedades espaciais fluidas esbatem os seus limites e as suas dimensões, só por si, respiram aventura” (Forster, 2002, p. 39)

Rem Koolhaas e o OMA, gabinete que ajudou a co-fundar, juntaram no início do século XXI os símbolos do yen, do euro e do dólar para retratar o que apelidam de “sistema ¥€\$”, um conceito semelhante ao das “formas de dominação capitalistas contemporâneas” a que nos referimos anteriormente através de Jacques Rancière (2010). Estas formas de dominação são, na perspectiva de Rancière, responsáveis pela falaciosa ‘flexibilização’ do mercado de trabalho, forçado a adaptar-se constantemente a formas de produtividade acrescida, sob a penosa ameaça de despedimentos ou deslocalizações da força produtiva. No entanto, Koolhaas (2002) parece acreditar na capacidade da arquitectura contemporânea operar “no seio do sistema ¥€\$”, “no sistema ¥€\$”, “com o sistema ¥€\$” e “contra o sistema ¥€\$”.

O projecto da *Casa da Música* exemplifica, de algum modo, esta capacidade da arquitectura produzir efeitos “no seio”, “com”, e “contra” o “sistema ¥€\$”, mas exemplifica também o surgimento de efeitos inesperados “no seio” e “contra” os próprios cidadãos,



26.Os custos do projecto da *Casa da Música* foram suportados, em parte, por fundos económicos disponibilizados pela União Europeia; não obstante, o orçamento inicialmente previsto sofreu um aumento de 230% e a inauguração da obra um atraso de quatro anos e meio (Queirós, 2008)



que directa ou indirectamente acabaram por financiar parte da derrapagem orçamental e por sofrer as consequências do atraso na conclusão da obra²⁶. Ainda assim, se identificamos o atraso na inauguração desta obra como um aspecto negativo é também porque este edifício parece ter vindo dinamizar não só o sector do turismo mas, sobretudo, o espaço exterior, da rua e do lugar específico em que se encontra. Esta dinamização exemplifica-se, por exemplo, pelos numerosos agrupamentos de skaters de várias idades e oriundos de diferentes locais que se reúnem quase diariamente na plataforma que, servindo de base ao edifício principal, de alguma forma harmoniza a relação deste enorme corpo, aparentemente estranho ao contexto local, com o lugar específico em que foi implementado.

A *Requalificação da Frente Marítima da Cidade do Porto* representa outra intervenção urbana associada ao evento *Porto 2001* que poderá também exemplificar a capacidade de operar “no seio”, “com” e “contra” as “formas de dominação capitalistas contemporâneas”. Esta intervenção operou inevitavelmente “no seio” destas lógicas de dominação, uma vez que foi também projectada e edificada recorrendo a fundos concedidos no âmbito dos programas *POLIS* e da *Porto 2001: Capital Europeia da Cultura*. No entanto, operou também “contra” essas mesmas lógicas, especificamente no caso do *Edifício Transparente* – projecto inserido nesta requalificação –, uma vez que a matriz cultural que terá estado por trás da sua idealização, e que terá sido responsável por um elevado grau de indeterminação quanto ao seu programa interior, acabou também por condenar o edifício a mais de cinco anos de total abandono.

O projecto inicial, do arquitecto catalão Manuel de Solà-Morales, assumia-se, segundo a sua memória descritiva, como “foco de animação do espaço litoral, alojando usos recreativos e culturais” (citada em Mascarenhas de Lemos, 2006). O *Edifício Transparente*, implementado em frente ao mar, inseria-se então numa modelação de toda a área envolvente que ia no sentido de restabelecer a ligação directa entre a praia e o *Parque da Cidade*, que por sua vez efectiva a comunicação com o referido edifício através de uma rampa com final num miradouro inicialmente ao ar-livre, mas coberto. Este miradouro, como aliás todas as outras zonas do edifício que se encontravam de alguma forma expostas ao exterior, só se mantiveram ao ar livre enquanto a construção permaneceu abandonada, sem qualquer tipo de uso que não a ocasional e efémera ocupação não consentida, e por vezes mesmo reprimida, pelos seguranças das instalações.

Carlos Prata foi o arquitecto responsável pela reconversão do edifício, iniciando assim, em 2007, um processo de total subversão não só de algumas das suas qualidades arquitectónicas como principalmente da natureza das actividades que o seu interior viria a acolher. Solà-Morales terá projectado o *Edifício Transparente* sem nenhum programa funcional específico em mente, prevendo, no

entanto, que quaisquer que pudessem vir a ser os seus usos estes se focassem em actividades recreativas e culturais.

“O que existe de betão é de Solà-Morales; o que existe de ferro é da responsabilidade de Carlos Prata” (Teixeira da Silva, 2007). A totalidade dos espaços abertos terá sido fechada, segundo o próprio Carlos Prata, “para permitir a sua utilização, com conforto, durante o ano inteiro”. Todas as alterações terão sido discutidas com Solà-Morales; “com a sua anuência, mas não com a sua completa adesão”, como o próprio confirma (citado em Teixeira da Silva, 2007).

As actividades ditas culturais ficaram no entanto um pouco esquecidas, tendo chegado a funcionar uma espécie de galeria de arte, aberta a todo o interior do edifício, com exposições e instalações espalhadas por alguns dos corredores. Contudo, para além de não se ter mantido durante muito tempo, nunca parece ter conseguido conferir ao edifício o carácter cultural que Solà-Morales teria em mente. As actividades recreativas, por outro lado, são hoje a única definição programática do interior, povoado exclusivamente serviços de restauração e por outros espaços de carácter comercial – essencialmente bares, esplanadas e lojas. Da mesma forma que a galeria de arte, também os diferentes ginásios que ali marcaram presença já não se encontram hoje no activo – por falta de clientes –, ainda que alguns tivessem apostado num conceito de certa forma inovador (pelo menos no contexto portuense), que passava por fomentar a ligação entre interior e exterior através da utilização do espaço envolvente do edifício para a prática da actividade física.

Assim, a única parte do edifício que ainda oferece alguma resistência às actividades exclusivamente ditadas por interesses comerciais situa-se no seu exterior, onde algum equipamento desportivo pode ser (e é) utilizado livremente pelos seus habitantes/visitantes.

Deste modo, e ainda que, neste caso específico, a arquitectura tenha de alguma forma trabalhado “contra” o “sistema ¥€\$”, parecem ter sido as lógicas de dominação afectas a esse mesmo sistema que acabaram por levar a melhor sobre a arquitectura; e não o contrário, como a posição de Rem Koolhaas (2002) que anteriormente referimos parecia indicar. No entanto, podemos encontrar neste edifício uma outra característica remanescente das ideias de Koolhaas em relação à arquitectura contemporânea: o tema da rampa, já trabalhado também por Corbusier (e ainda por Richard Meier, Oscar Niemeyer, Jean Nouvel, entre outros). Em Koolhaas (tanto nos seus trabalhos teóricos como nos práticos) como no caso do *Edifício Transparente*, a rampa é sempre vista como elemento de conexão entre diferentes áreas funcionais do edifício, como elemento que potencia o movimento, o percurso, o atravessamento, permitindo que este se faça de forma mais gradual e mais fluida do que com o recurso à escada ou ao degrau, por exemplo.

A rampa acaba por representar então um elemento fundamental na definição de um programa funcional, ou organizacional, que Koolhaas considera ser o fundamento indissociável de qualquer



projecto de arquitectura. “Maybe, architecture doesn't have to be stupid after all. Liberated from the obligation to construct, it can become a way of thinking about anything – a discipline that represents relationships, proportions, connections, effects, the diagram of everything” (Rem Koolhaas, citado em Bandeira, 2007, p. 137).

Por tratarem as conexões e as relações como a pedra basilar de todo o projecto de arquitectura, as ideias de Koolhaas poderiam, aparentemente, opôr-se à ausência de programa específico que marcou o projecto do *Edifício Transparente*. No entanto, Koolhaas foi também capaz de reverter, em 15 dias, um projecto de habitação unifamiliar na Holanda em equipamento de uso colectivo na cidade do Porto – a Casa da Música, “uma sobreposição de histórias, colagens, *détournement*” (Bandeira, 2007, p. 138) que parece subverter a ideia de que a forma e a volumetria de um edifício estariam directamente relacionadas com o seu uso, com o seu programa funcional.

Koolhaas parece mais apostado, isso sim, em substituir a arquitectura – que considera demasiado lenta para responder às exigências de um mundo cujas regras são ditadas pela constante alternância dos interesses políticos, culturais e económicos – pelas imagens. Uma ideia da arquitectura tornada imagem, ou antes da imagem tornada arquitectura, que esteve também sempre presente no trabalho do casal Eames; Beatriz Colomina (2002) utiliza algumas palavras de Owen Gringerich para reafirmar que

“tudo para os Eames, neste mundo da comunicação que tão alegremente abraçavam, é arquitectura: ‘As cadeiras são arquitectura, os filmes – têm uma estrutura, tal como a primeira página de um jornal tem uma estrutura. As cadeiras são literalmente como uma arquitectura em miniatura... arquitectura na qual podemos pôr as mãos’ “ (p. 158).

Koolhaas e o gabinete OMA não parecem debruçar-se muito sobre o projecto de cadeiras ou de outro tipo de mobiliário que possa ser considerado “arquitectura em miniatura”; no entanto, as diversas publicações (sob a forma de livros, revistas, artigos, curadoria de exposições) pelas quais são responsáveis acabam de alguma forma por partilhar desta mesma condição de “arquitectura na qual podemos pôr as mãos”.

Assim, da mesma forma que para Pedro Bandeira (2007),

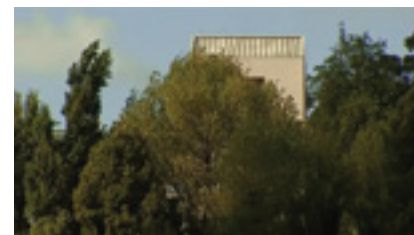
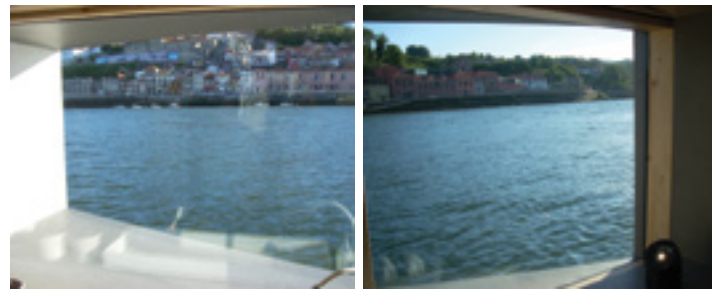
“o que nos interessa em *Content*, que exprime 10 anos de actividade do OMA/AMO (1993–2003), é o modo como se aborda a produção arquitectónica do escritório holandês. De facto, apenas 15% das páginas de *Content* se debruçam directamente sobre os projectos, e apenas dois são publicados como concluídos: o *Campus Center* do IIT em Chicago (2003); e *Casa da Música* (2004). Na realidade, o projecto da *Casa da Música* não estava concluído na altura e as imagens que são publicadas resultam de uma fotomontagem sobre fotografias de obra e de um concerto que “inaugurou” o espaço ainda sem os planos de vidro semi-esféricos que cobrem os grandes vãos e sem o revestimento acústico que forra a sala principal. Sobre

uma imagem de outro projecto – *Loja Prada Beverly Hill* – é colado o rótulo: ‘*Under Construction*’ “ (p. 141).

Deste modo, e tendo em mente que *Content* sucede, por exemplo, a *S,M,L,XL* (outro livro eminentemente arquitectural, fruto de uma parceria entre Koolhaas, o OMA e o designer gráfico Bruce Mau) ou que precede *Cronocaos* (exposição organizada pelo gabinete holandês no *The New Museum* de Nova Iorque, sob o tema *Preservação / Destruição*), esperamos ter identificado uma suposta tentativa de substituição da produção arquitectónica pela produção e difusão de imagens que teria como principal objectivo aproveitar a consequente libertação da disciplina da sua “obrigação para construir”, de modo a responder mais eficazmente à constante aceleração que o “sistema ¥€\$” imprime ao mundo contemporâneo.

Por outro lado, Álvaro Siza Vieira parece estabelecer uma relação entre arquitectura e imagem que vai no sentido praticamente oposto a esta ideia da substituição de um conceito pelo outro²⁷. Em grande parte da obra de Siza Vieira, a arquitectura, o edificado, é não só criador e gerador de poderosas imagens, como também responsável pelo constante emolduramento da paisagem.

Tomando o edifício que projectou para a *Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto* como exemplo, demonstram-se não só estas questões como se contraria ainda uma das premissas de Koolhaas: a de que a arquitectura ‘tradicional’ seria demasiado lenta para responder activamente às constantes mutações do espaço humano contemporâneo. A construção começou em 1985 e ocorreu em diferentes fases, só ficando totalmente concluída em 1996. Não obstante, o edifício parece ainda hoje – mais de 25 anos depois do



início da construção e cerca de 15 anos depois da sua conclusão – continuar a servir os propósitos a que se destina(va).

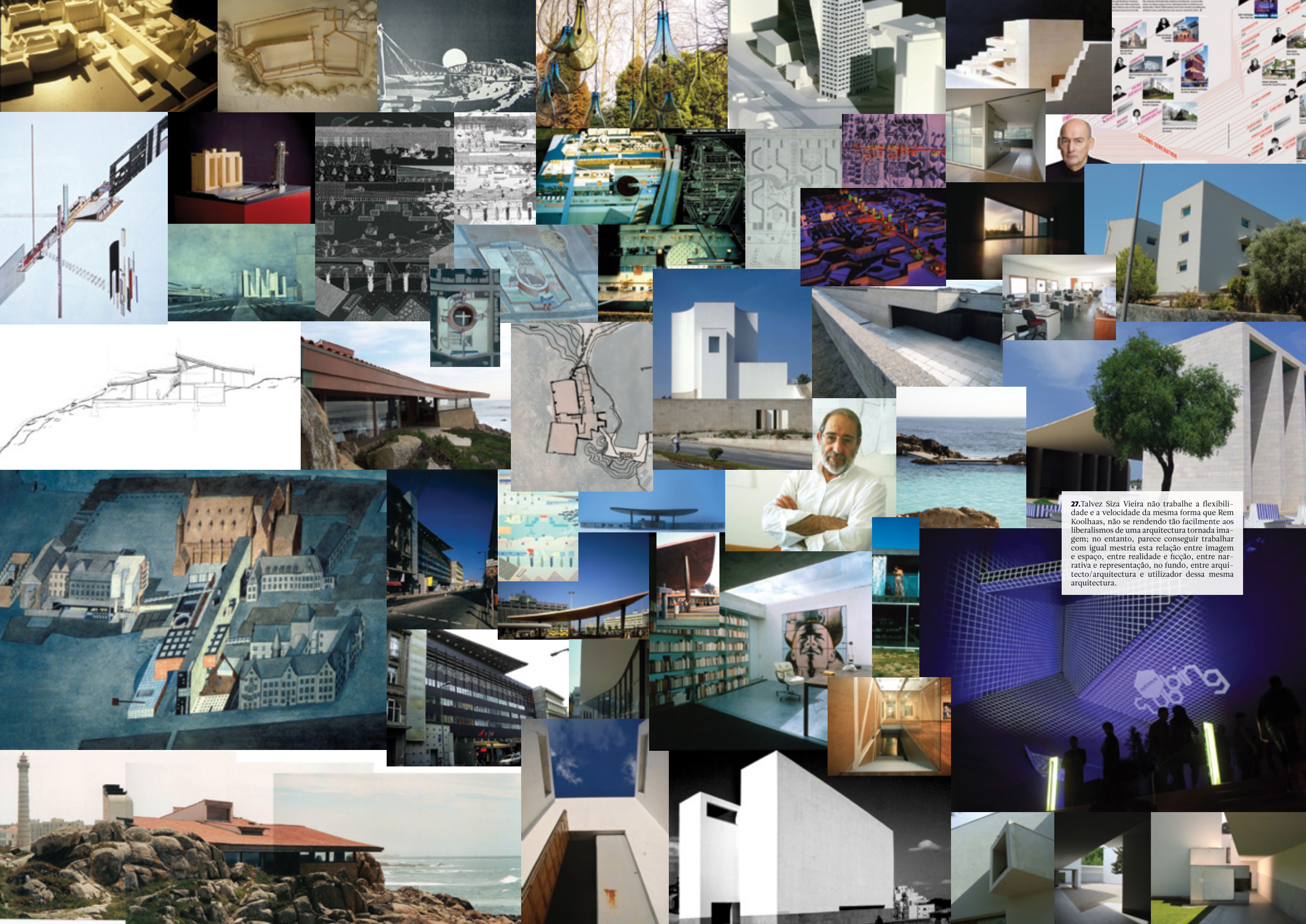
No que toca à relação entre espaço edificado e imagem, o caso da FAUP é exemplar da atitude projectual do arquitecto Siza Vieira. Em primeiro lugar, as fachadas das várias torres que compõem este *campus* universitário, pontuadas pelas diversas janelas que o arquitecto parece ter esticado e contraído em diferentes direcções para criar uma irregularidade perfeitamente controlada que quebra a monotonia da torre enquanto unidade básica, assemelham-se de alguma forma à grelha de um jornal ou de uma revista, no sentido que Beatriz Colomina (2002) lhe confere, assumindo-se então claramente como um conjunto de diferentes elementos que o leitor, ou o utilizador, apreende em separado e depois relaciona entre si.

Por outro lado, a relação que estas mesmas fachadas estabelecem com a ‘paisagem’ envolvente, da qual se encontra indissociável o rio Douro, é em grande parte também ela uma relação imagética. O lado mais expressivo do complexo, virado a Sul, praticamente só é perceptível como um todo quando nos localizamos na margem oposta do rio, já do lado da cidade de Vila Nova de Gaia. Ainda assim,

mesmo a partir dessa posição ‘privilegiada’, a vegetação que envolve todo o edifício parece querer esconder uma fachada que estabelece claras associações pictóricas com a figura humana, ainda que tenha empurrado essa mesma figura para longe de si, para a outra margem do rio, por forma a que essa ligação pudesse ser claramente estabelecida.

Também a escolha do motivo da torre como unidade basilar deste projecto está intrinsecamente relacionada com a envolvente, quase prestando ‘homenagem’ aos blocos de apartamentos da década de 1960 que se encontram implementados a Norte, separados da FAUP pela auto-estrada. Estabelece-se assim a quase mimetização da envolvente que é, no entanto, completamente contrariada por uma diversidade formal, específica a cada uma das torres e às suas diferentes janelas, que contrasta ainda com a recorrente brancura e depuração geométrica de cada uma das suas enormes fachadas. Todo o edifício se encontra assim ‘escondido’ do observador externo pela envolvente, ao mesmo tempo que parece expôr, ou revelar, esse mesmo contexto local que o rodeia ao observador que se encontra no seu interior.

A multiplicidade de janelas viradas a Sul, presente tanto nas torres que acolhem as salas de aula como no corredor subterrâneo



27. Talvez Siza Vieira não trabalhe a flexibilidade e a velocidade da mesma forma que Rem Koolhaas, não se rendendo tão facilmente aos liberaisismos de uma arquitectura tornada imagem; no entanto, parece conseguir trabalhar com igual mestria esta relação entre imagem e espaço, entre realidade e ficção, entre narrativa e representação, no fundo, entre arquitecto/arquitectura e utilizador dessa mesma arquitectura.

que oferece a possibilidade de atravessar essas mesmas torres de uma ponta à outra, funcionam quase como molduras, enquadrando as ‘vistas’ sobre o Douro sem no entanto exercerem uma função demasiado impositiva. Este edifício tornado “artifício de enquadramento destinado aos olhos dos visitantes” (tanto dos que se encontram no seu interior como dos que se encontram no exterior) é aliás outro dos temas recorrentes na arquitectura de Siza Vieira, como atesta esta afirmação de Kurt W. Forster (2002) em relação ao pavilhão de Portugal que Siza projectou para a Expo’98.

Num documentário sobre o projecto para o edifício da FAUP, Siza Vieira expressa claramente a opinião de que o trabalho do arquitecto começa com uma imagem, com uma ideia de fricção, de espaços ‘entre’, uma noção da relação com outros edifícios. Há então um início – instável – para cada projecto arquitectónico, mas não lhe pode ser especificado um final; cada edifício tem uma vida própria que vai para além do trabalho do arquitecto e que lhe confere uma espécie de ‘imortalidade’ (Álvaro Siza: Oporto Architecture School, n.d.).

Transparece ainda neste projecto para a FAUP uma outra ideia que abordámos já de alguma forma mais atrás, tanto em relação ao edifício transparente como ao trabalho de Koolhaas de uma forma mais abrangente: a necessidade da não imposição do programa, ou, nos termos de Siza Vieira, a necessidade de deixar em aberto o espaço para a improvisação do “percurso”. O percurso funcional de um edifício, diz, tem que ser bem delineado, através de um plano claro e objectivo. No entanto, considera ser também indispensável que existam alternativas a esse percurso principal que o visitante possa descobrir, ou até mesmo criar, sob pena de o edifício não conseguir conceder ao seu utilizador a liberdade de uso que Siza considera essencial para que a arquitectura não perca o seu significado.

“There was a time around the beginning of the 20th century in which design, in its acception of object creation, was still the bastard off-spring of architectural mastery. Now, as it somewhat scandalously seems, it is architecture that more often than not is seen under the wide and prolific umbrella of design culture” (Gadano, 2012).

Parece-nos que será essencialmente esta indissociabilidade da liberdade de uso com que Siza carrega a arquitectura que a aproxima, enquanto disciplina, do campo disciplinar do design. Um campo que, até por ser mais jovem, será em alguns casos mais capaz de abraçar as ideias da indeterminação e da improvisação e de as tomar como mote projectual de uma forma mais ampla. Neste sentido, a improvisação e a indeterminação são também parte integrante de *Canto Ostinato*, uma peça musical sem fim programado em que “the score is laid out as a route for ther performers to take” e que John Thackara (2005) considera ser uma metáfora para uma nova abordagem ao design. “Its composer, his incomplete score, the pianists, the railway station, the people present on the night of the



performance — all these elements interact in subtle and complex ways” (p. 211).

No entanto, os músicos de *Canto Ostinato* são pianistas profissionais que, apesar de interagirem com o contexto que os envolve de forma mais directa do que o arquitecto Siza Vieira no caso da FAUP, não incluem o utilizador, ou o espectador, na fase de projecto propriamente dita. Assim, “in a sense, the situation is itself designed”, mas não directamente pelos seus utilizadores, estando assim esta ideia limitada a uma reacção ao contexto que também Siza afirmava ser essencial à arquitectura, mas que também no caso da FAUP não incluiu a participação dos utilizadores na fase do projecto. Esta separação entre projectista e utilizador, ou entre *performer* e espectador, parece de certa forma ser mais evidente no caso da FAUP, uma vez que não pressupõe a presença simultânea do arquitecto e dos visitantes no espaço que é projectado. Talvez seja por isso que a arquitectura, nos nossos dias, “more often than not is seen under the wide and prolific umbrella of design culture” (Gadano, 2012).

Como já abordámos anteriormente, também o teatro poderá, sob determinadas circunstâncias, ser encarado como estando “under the wide and prolific umbrella of design culture”, pelo menos a partir do momento em que o design se liberta da sua “acception of object creation” e passa a preocupar-se mais com o design de “situações”. Do mesmo modo, como também já referimos recorrendo às palavras de Jacques Rancière (2010), nenhum meio poderá ser comunitário em si mesmo, sendo que por vezes o teatro apresenta algumas características que lhe permitem atingir esse estatuto. Assim, no caso específico do projecto *Porto S. Bento*, talvez esse carácter comunitário do teatro e o seu abarcamento por parte da cultura do design possam ser referenciados para fornecer um exemplo que reforce algumas das ideias que temos vindo a expôr neste capítulo, como por exemplo a da indeterminação ou a da desmaterialização do projecto de design, ou de arquitectura.

Neste projecto específico, inserido no desafio cultural *Manobras no Centro Histórico Porto 2012*, há uma ideia de percurso não imposto, há uma ideia de improvisação, de indeterminação, de recurso ao inesperado e ao não-projectado como ferramentas projectuais. *Porto S. Bento* é um espectáculo a partir da improvisação com não-actores, pessoas comuns que foram convidadas a discutir os seus percursos íntimos, convidadas a recordar e a reviver momentos do seu passado e do seu presente, mas também a discutir as suas próprias expectativas futuras. Estas discussões, formuladas tendo por base o curto espaço de tempo em que se espera pela chegada do metro, foram depois utilizadas para construir uma narrativa comum, que culmina numa peça “meta-

teatral” (nas palavras do encenador, Nuno Cardoso) apresentada depois em palco no Teatro Carlos Alberto, no Porto.

Deste modo, por incluir não-projectistas tanto na fase de idealização como depois também na da realização do projecto, *Porto S. Bento* parece ser um caso ainda mais representativo da nova abordagem ao design de que falava John Thackara do que *Canto Ostinato*, ou do que o projecto de Siza Vieira para a FAUP. O “palco” que Siza Vieira deliniou pode, depois do projecto concluído, ser percorrido pelos diversos utilizadores de forma individualizada e personalizada; o palco improvisado numa estação de comboios que os músicos de *Canto Ostinato* utilizam para misturar improvisação com pré-definição representa, durante a duração da peça, um meio comunitário privilegiado que fomenta a interacção contextual; no entanto, o palco do Teatro Carlos Alberto representa apenas um dos momentos do projecto Porto S. Bento em que essa interacção se manifesta.



Assim, interessa-nos reflectir essencialmente àcerca de dois momentos anteriores a essa apresentação em palco. O primeiro desses momentos é aquele em que projectista (neste caso encenador) interage com não-projectistas (neste caso não-actores) para consruir a narrativa, o guião que depois os não-actores irão representar em palco. Neste aspecto, o encenador deste espectáculo considera que “a principal alegria é trabalhar o teatro no grau zero, partir sem um determinado tipo de pressupostos, regras, convenções, etc. Nestes projectos, eles não deixam de existir, mas vão sendo inventados ao longo do processo de criação” (Cardoso, 2012). É nesta constante (re)invenção ao longo do processo de criação que consideramos residir uma das principais similaridades entre este projecto e a grande parte dos projectos de design contemporâneos.

O segundo momento que se reveste de pertinência para a nossa investigação é o das apresentações prévias à peça de teatro a ser apresentada em palco, em que pequenos excertos da peça são expostos na estação de metro de S. Bento. Em relação a uma destas apresentações públicas, Nuno Cardoso (2012) refere: “tive a nítida sensação de que eles se divertiram e que o trabalho que foi proposto, de usar o teatro e o jogo teatral como veículo de encontro de pessoas

e de transmissão de conhecimento, funcionou”, corroborando assim a ideia de que o teatro, reunidas determinadas condições, pode constituir um meio verdadeiramente comum, ou mais precisamente comunitário.

Já identificámos, através de Koolhaas, a aparente necessidade da arquitectura acelerar a sua capacidade de esboçar respostas a um problema concreto, e também a necessidade de essas respostas serem flexíveis, adaptáveis, mutáveis, adaptativas. Com o exemplo de Siza Vieira, e ainda que este parecesse de algum modo contrariar esta necessidade de rapidez extrema, foi identificada uma capacidade para responder ao contexto local – tanto o espacial (edificado e não-edificado) como, sobretudo, o humano e o social – de uma forma bastante dinâmica. Importa agora talvez realçar que também em relação ao design, e especificamente ao design de espaço urbano, estas preocupações ocupam um lugar de destaque. Neste sentido, John Thackara (2005) afirma que

“questioning speed and acceleration raises interesting design and innovation questions. Should we continue to design only to make things faster? Is selective slowness consistent with growth and innovation? How might faster information help us live more lightly on the planet?” (p. 30).

Como tentativa de oferecer uma resposta a estas questões, John Thackara (2005) afirma, como vimos no quarto capítulo do nosso trabalho, que o design deverá basear-se cada vez mais na ideia de “sense and respond” do que na tradicional ideia de “blueprint and plan”, mas também que a inovação estimulada pela “ficção científica” deverá transformar-se, sempre que possível, numa inovação estimulada pela “ficção social”.

Porto S. Bento, pôsto em marcha pela companhia *Ao Cabo Teatro*, com o apoio da iniciativa *Manobras no Porto*, parece de alguma forma fazer uso destes dois conceitos. Em primeiro lugar, implica os habitantes/utilizadores de um determinado espaço urbano directamente na criação e no desenvolvimento de um projecto que será depois efectivado num espaço urbano específico (sendo assim capaz de melhor compreender quais as necessidades ou as vontades a colmatar para depois lhes esboçar uma resposta mais eficaz e adequada). Em segundo lugar, faz uso da “ficção social” (uma vez que o argumento da peça “meta-teatral” resulta da justaposição das diferentes experiências pessoais de cada um dos participantes) para produzir conteúdo depois trabalhado pelo projecto em causa.

Para além de partilhar da indeterminação e da improvisação que também estes dois conceitos de John Thackara (2005) pressupõem, *Porto S. Bento* partilha ainda de uma certa desmaterialização do projecto que abordámos mais atrás. Essa abordagem fez-se, por exemplo, através da referência a *Canto Ostinato*; contudo, talvez seja mais pertinente realçar, neste momento da nossa investigação, a desmaterialização que Koolhaas e o OMA parecem perseguir incessantemente através da produção de verdadeiras imagens arquitectónicas. Estas imagens – gráficas e literárias – tornadas “arquitectura em miniatura” (sob a forma de livros, estudos



urbanísticos, exposições ou comunicações orais e escritas) não serão arquitectónicas por representarem um espaço edificado (também ele arquitectónico), mas antes por se proporem, muitas vezes, a substituí-lo. O projecto de arquitectura terá então sido desmaterializado, ainda que o espaço criado por estas imagens continue de certa forma a ser um espaço ‘construído’.

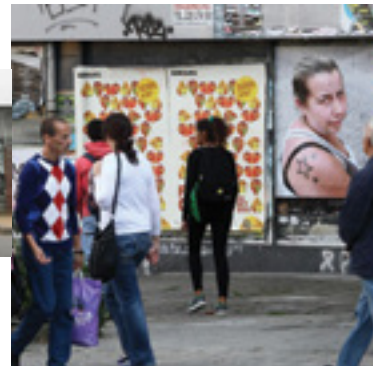
No entanto, se deslocarmos a nossa análise na direcção de um outro projecto organizado no âmbito do *Manobras no Porto*, neste caso o *Ai Maria!*, talvez se possam estabelecer comparações ainda mais estreitas entre a nossa investigação e os conceitos de design como acto de “sense and respond”, da “innovation driven by social fiction” e da desmaterialização do projecto. Trata-se de um projecto de design de espaço urbano que ocorre no “espaço comum” do Porto e que utiliza as redes de (tele)comunicação globalizada como ferramenta não só de divulgação e promoção da iniciativa, mas sobretudo de incentivo à participação, colocando ainda um foco na imagem, nomeadamente na sua exposição pública, como tática de comunicação e de relacionamento com a população.



“Like music, fashion and art, graphic design and photography are quick to reflect the desires and feelings of people who make them. And it is an old but true observation that creativity is often richest when people are poor or in times of recession” (Coates, 2003, p. 23).

Neste caso específico, o ‘design’ que estará por trás deste projecto não será exclusivamente gráfico, e a fotografia juntou-se também ao teatro, aos meios audiovisuais e à deambulação pelo espaço da rua, da praça e do quarteirão para reflectir os “desejos e os sentimentos” das pessoas implicadas no projecto. *Ai Maria!* consistiu na realização de quatro passeios fotográficos pela zona do centro histórico do Porto, em que os participantes eram convidados a fotografar indiscriminadamente qualquer sujeito em qualquer contexto, sabendo de antemão que iria ser realizada uma exposição colectiva sob o tema do papel da mulher no centro histórico da cidade.

A exposição colectiva realiza-se num espaço interior da cidade de Vila Nova de Gaia, o *Convento de Corpus Christi*; no entanto, interessa-nos realçar a ocupação de que as ruas do centro histórico foram sendo alvo, durante todo o decurso da iniciativa, por parte de cartazes de grandes dimensões com fotografias, em grande plano, das diversas ‘*Marias*’ com que o projecto foi contactando. Importa



ainda referir que foi organizada uma peça teatral com a participação de moradores do bairro da Sé (mais uma vez não-actores), que participaram em oficinas de performance teatral e ajudaram à construção do guião que depois representaram durante três dias consecutivos num espaço exterior do Porto, junto à Igreja da Sé. Este ‘palco’ improvisado tinha como pano de fundo a fachada da Sé, transfigurada pela projecção de fotografias da autoria de diferentes participantes dos referidos passeios. Esta iniciativa apoiou-se ainda numa página própria no Facebook, não só para se auto-promover e fomentar a participação social, mas também para expôr todo o tipo de material – fotografias, histórias, conversas, vídeos – aumentando assim consideravelmente o número de pessoas que o projecto atingiu (directa e indirectamente).

Este projecto fomenta assim a transmissão das vontades e dos sentimentos não só de quem nele interveio directamente mas também dos diversos ‘utilizadores’ que apenas experienciam os cartazes espalhados pelo Porto, dos que se limitaram a presenciar a peça de teatro *in loco*, ou dos que simplesmente assistem aos vários vídeos que vão sendo colocados à disposição no website. Esta transmissão de vontades e sentimentos sai sobretudo reforçada pela “indeterminação”, apropriando-nos de um conceito de Jacques Rancière (2010), que surge do facto de estas imagens constituírem retratos de pessoas comuns, desconhecidas, das quais não conhecemos a história.

Assim, o projecto *Ai Maria!* parece de alguma forma ter conseguido transportar também para o espaço da rua uma ideia que Beatriz Colomina (2002) utiliza em relação aos ecrãs de computador, a de que “em vez de divagarmos cinematicamente através da cidade, olhamos agora para uma única direcção e vemos muitas imagens em movimento sobrepostas, mais do que aquelas que possivelmente podemos sintetizar ou reduzir a uma única impressão” (p. 151). Colomina (2002) associa esta ideia ao estado de distracção na metrópole que Walter Benjamin descreveu eloquentemente no início do século XX, afirmando que esse estado de distracção foi substituído, no início do século XXI, por uma nova forma de atenção – “parece que precisamos de estar distraídos para nos concentrarmos” (p. 151).

No início do século XX, Benjamin afirmava que “paisagem – é isso, de facto, a cidade para o flâneur. Ou, dito de forma mais exacta: para ele, a cidade divide-se nos seus pólos dialécticos. Abre-se-lhe como paisagem, encerra-o em si como uma sala” (Benjamin, 2006, p. 200). Mas, se tomássemos por certa a afirmação de Baudrillard (1988), já na segunda metade do mesmo século, de que a realidade – esta paisagem – teria sido comprimida numa única imagem, que nos seria imposta e sobre a qual não exercemos qualquer tipo de controle (a que o autor se refere como uma “hiper-realidade”), o “flâneur” pareceria ficar desprovido da matéria prima que necessitava para apreender a cidade e fazer dela a sua sala de estar. Contudo, apropriando-nos das ideias da “pensatividade da imagem” e da “emancipação do espectador”, formuladas por Jacques Rancière (2010), podemos talvez compreender de que forma *Ai Maria!* poderia contribuir para a tarefa de ‘descomprimir’ essa imagem



única e colectivizada, transformando-a numa multiplicidade de imagens individualizadas. Individualizadas não só por se tratarem normalmente de retratos de pessoas individuais (no caso dos cartazes), mas sobretudo porque “a fotografia implica e incentiva a construção de várias leituras e a relação com o fotografado é uma relação que implica imaginação – com toda a carga de subjectividade que isto possa representar” (Bandeira, 2007, p. 54).

Neste sentido, o estado de emancipação de um espectador significa que observar não implica obrigatoriamente uma atitude passiva; significa que as oposições entre observar/agir, aparência/realidade, passividade/actividade não podem ser entendidas como meras oposições lógicas, uma vez que interpretar o mundo é também uma forma de o alterar, ou reconfigurar, transformando assim o aparentemente passivo acto de observar numa verdadeira actividade, que por si só vai confirmando e verificando a distribuição do visível. Assim, a tarefa de ‘descompressão’ da imagem imposta pela “hiper-realidade” requeria a interpretação da imagem comprimida, a comparação dessa interpretação com outras interpretações (feitas por outras pessoas), e a tradução da nossa interpretação ‘interior’ sob a forma de comunicações inteligíveis pelo ‘exterior’. Essas comunicações poderiam depois ser interpretadas, comparadas e comunicadas por esse mesmo ‘exterior’ (composto por diferentes ‘individualidades’, ou ‘identidades’, ou ‘interiores’) num processo hipoteticamente interminável.

“ ‘Nós, os berlinenses’, escreve Hessel, ‘temos de habitar mais ainda a nossa cidade’. A sua intenção é a de que a frase seja literalmente entendida, não tanto no que se refere às casas, mas mais no que às ruas diz respeito. Pois estas são a casa do ser eternamente inquieto e em movimento que vive, aprende, conhece e pensa tanto entre as paredes das casas como qualquer indivíduo no abrigo das suas quatro paredes. Para as massas – e é com elas que vive o flâneur –, as tabuletas brilhantes e esmaltadas das lojas são adornos tão bons como os quadros a óleo no salão burguês, e até melhores; as empenas cegas são as suas secretárias, os quiosques de jornais as suas bibliotecas, os marcos de correio os seus bronzes, os bancos o seu boudoir e a esplanada a varanda de onde essas massas observam a azáfama da sua casa” (Benjamin, 2006, p. 201).

O projecto *Ai Maria!*, para além de exemplificar a ideia de um “rápido reflexo dos desejos e sentimentos das pessoa que o desenvolvem”, procura ainda activamente uma resposta por parte das pessoas que afecta, carregada com os seus próprios desejos e com os seus próprios sentimentos. O número de pessoas afectadas sai reforçado pela utilização simultânea de um website e do espaço da rua como suportes do projecto. Desta forma, o projecto fomenta a diversidade e a quantidade de “imagens pensativas” presentes no espaço da rua, com as quais podemos comparar as nossas interpretações da realidade. Assim, *Ai Maria!* acaba por valorizar o espaço “entre as paredes das casas” como um espaço em que qualquer pessoa (o “flâneur” do mesmo modo que “as massas”) pode viver, aprender, conhecer e pensar; parece, então, lançar o mesmo desafio que Hessel deixava aos Berlinenses no início do século XX, dirigindo-o



desta feita aos habitantes e visitantes do Porto, nomeadamente os do centro histórico, muitas vezes conotado com um nível de pobreza bastante elevado. *Ai Maria!* reveste-se então de pertinência para a nossa investigação por diversos motivos, sendo que nos parece importante sublinhar o facto de se exemplificar a desmaterialização do projecto de design, mais do que do projecto de arquitectura.

Deste modo, poderá a imagem, nomeadamente a fotografia, mudar a forma como apreendemos e comunicamos o mundo que experienciamos no nosso dia a dia? Poderão as novas tecnologias de informação ser aproveitadas como forma de potenciar a comunicação dessas apropriações? Por outro lado, poderá o espaço da rua lucrar com este tipo de abordagem (que expõe uma imagem ‘interior’ no espaço ‘exterior’) face à crise comunicacional que parecemos hoje atravessar, enquanto sociedade?

Ai Maria! parece indiciar o importante papel da imagem enquanto ferramenta comunitária, que poderia ser utilizada pelo designer para fomentar a participação e a intervenção social, tanto no espaço exterior (da rua, da praça ou do quarteirão) como no espaço interior



(de um convento que recebe uma exposição colectiva de fotografia ou de um computador ligado à internet que nos põe em comunicação com algumas das comunidades “espumosas” que abordámos).

Contudo, parecem existir outras manifestações da imagem que indiciam um (sub)aproveitamento da mesma, enquanto ferramenta “pedagógica” – no sentido pejorativo que Jacques Rancière (2010) parece conferir ao termo, como ferramenta de imposição de desejos e vontades, ou ainda como ferramenta de controle e de separação entre interior e exterior: da cidade, dos edifícios, mas sobretudo dos próprios cidadãos.

O imponente outdoor que hoje já só podemos observar através do software *Google Earth*, alusivo à empresa portuguesa de água gaseificada sediada nas *Pedras Salgadas*, poderia servir como um dos exemplos da subversão da imagem às lógicas impositivas e

controladoras do *marketing* e do fomento do consumo excessivo. Da mesma forma, o ainda maior placard publicitário associado a uma multinacional, igualmente ligada à área do comércio de bens alimentares, que se encontra instalado ali perto, parece reforçar esta ideia de uma subversão da exposição pública da imagem.

Ainda assim, o *outdoor* publicitário da *Água das Pedras* foi agora trocado pela lona que serve de suporte ao *slogan* comercial escolhido para representar o edifício do *Cais do Cavaco* pela *CB Richard Ellis* (CBRE), empresa multinacional que o promove e que o terá baptizado. A sua sobreposição a uma parede metálica temporária evidencia talvez ainda melhor que os dois exemplos anteriores a ideia de uma crise comunicacional, uma vez que representa, física e metaforicamente, as (ainda relativamente baixas) preocupações com a separação entre o futuro condomínio e o espaço que lhe é externo, reforçadas pelo ténue portão gradeado que se lhe segue, sempre paralelo ao curso do rio. “*Viver o Douro*”, aí aparece impresso, junto ao logótipo da empresa promotora, ao número de telefone de contacto para assuntos relacionados com “vendas” e ao endereço do website criado especificamente para promover o edifício. Esta vivência está provavelmente reservada a um estrato social já bastante elevado e esta vida no Douro não é normalmente com o Douro, no sentido em que o rio acaba por ser utilizado pelos habitantes deste tipo de edifício quase exclusivamente como paisagem, observada a partir do interior de um dos seus T2, T3 ou T4, que se encontram à venda antes mesmo de serem habitáveis.

A crise comunicacional que parece indissociável da sociedade de uma forma mais lata, poderá talvez ser melhor exemplificada, no caso concreto da cidade do Porto, pelo sem fim de condomínios de luxo que podemos ir encontrando ao longo das duas margens ribeirinhas do Douro, cujo imaginário lhes dá nome e lhes específica as ‘vistas’ (Domingues, 2009).

Este tipo de complexo habitacional manifesta claramente uma incapacidade do Porto para responder à desconexão entre interior e exterior, dos edifícios mas também das diferentes classes sociais que habitam o Douro. Por um lado, o metro quadrado de terreno junto às margens do Douro é hoje muito caro, impossibilitando normalmente as classes mais baixas de habitar nessas zonas. Por outro, a separação entre o interior e o exterior destes edifícios propriamente ditos manifesta, por parte de quem os projecta mas também de quem neles habita, uma preocupação em interiorizar esse acto de habitar com muito mais frequência e intensidade do que no caso dos edifícios residenciais que ainda sobrevivem na Praça da Ribeira, por exemplo.

Na zona deste antigo centro cívico, e também comercial, da cidade, esse acto de habitar desenvolve-se principalmente no espaço exterior, no espaço da rua, entre edifícios e construções ou por baixo das arcadas. As arcadas da Ribeira são hoje dominadas não só por cafés, bares e restaurantes como também por pequenas bancas em que se vendem artigos não só artesanais como de outros

tipos: cachecóis alusivos a clubes de futebol, painéis de azulejos tradicionais, fotografias (não tão tradicionais) dessa azulejaria, cestas de vime, casacos, mantas e camisolas, postais com ‘as vistas’ do Porto e do Douro ou os famosos galos de Barcelos são apenas uma ínfima parte da panóplia de artigos comerciais que se amontoam por cima de cartazes que publicitam serviços, também eles dos mais variados tipos, desde cruzeiros pelo Douro e visitas guiadas à zona histórica da cidade até ao engraxamento de sapatos. As “alminhas da ponte” encontram-se ainda incrustadas nesta fachada, mas são agora vizinhas do cardápio de uma marca de gelados multinacional que serve de apoio a uma das muitas esplanadas, com vistas para o rio, que pontuam toda esta fachada de arcadas e se estendem em direcção ao fontanário da praça da Ribeira, sem nunca perderem totalmente as referidas vistas.

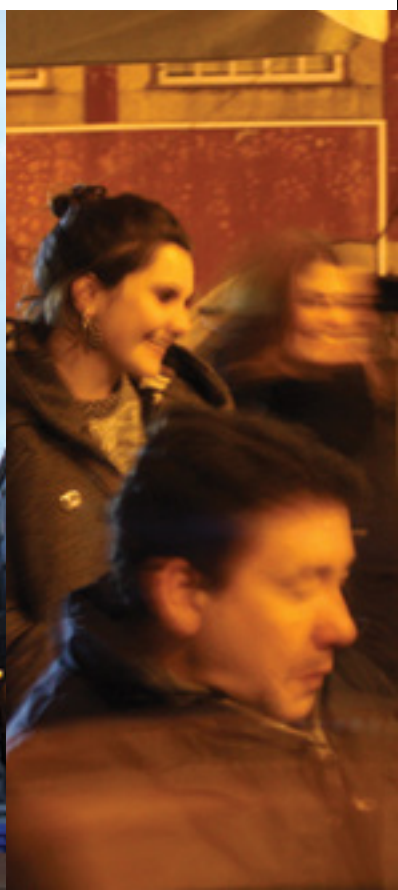
Junto a esse fontanário encontra-se o *Cubo da Ribeira*, peça escultórica da autoria de José Rodrigues (escultor pela Faculdade de Belas Artes do Porto e com profundas ligações à cidade), que coroa a reconstrução, no seu local original, de um chafariz do século XVII. Esta polémica actualização do chafariz caracteriza-se fundamentalmente por um imponente cubo de bronze assente num dos seus vértices, com algumas pombas esculpidas nas suas duas



faces superiores. A simplicidade geométrica dos traços modernistas do cubo, misturada com a estética mais orgânica das pombas e do jacto de água que lhe serve de pedestal e quase parece fazer levitar as duas toneladas de bronze, carregaram esta obra de controvérsia aquando da sua implementação (José Rodrigues, 2012). Contudo, esta obra escultórica parece hoje ter reunido algum consenso entre a população, sendo muitas vezes adoptada como referência da cidade, como “o símbolo da vontade, da inteireza, da determinação de uma cidade invicta (d’Oliveira Martins, 2011)”.

Assim, exemplifica-se de algum modo a crise comunicacional a que nos referimos, que neste caso teria, aparentemente, sido resolvida pela carga simbólica que o agora famoso *Cubo da Ribeira* parece ter acabado por adquirir. Por se ter tornado um símbolo – uma ‘imagem’ – da cidade invicta para o exterior, esta escultura parece de alguma forma ter recalcado na memória dos seus iniciais contestatários todas as objecções que estes lhe levantaram, denotando-se deste modo uma certa capacidade da ‘imagem’ (num sentido mais figurado) interferir com as opiniões da população, moldando em alguns casos os seus desejos e as suas vontades e impedindo, ou dificultando, a produção de opiniões críticas individualizadas.

Ainda que a Praça da Ribeira pareça demonstrar uma capacidade para esboçar respostas ao (des)encontro entre interior e exterior, não só do edificado como também da própria cidade e dos seus habitantes, a mescla de classes sociais, ou culturais, que pode ser observada regularmente neste local encontra-se quase sempre subordinada a lógicas comerciais. Esta convivência estará por isso normalmente sujeita a hierarquias impostas pelo “sistema ¥€\$”, raramente conseguindo tornar-se num relacionamento verdadeiramente “heterárquico” – utilizando a terminologia de Bruno Latour (2011). Ainda assim, o encontro entre interior e exterior materializa-se aqui num espaço físico, através da interacção ‘cara-a-cara’ entre turista e empregado de café, entre o habitante do Porto e o visitante da cidade, entre símbolos regionais, nacionais e internacionais que convivem por exemplo nas lojas do interior das arcadas ou em bancas artesanais montadas à beira rio.



Por outro lado, e apesar da escolha de artistas de rua locais para a realização do mural de símbolos geográfica e historicamente próximos do contexto do empreendimento *Arrábida Place* parecer indicar uma vontade de ligação do condomínio e dos seus habitantes com a cidade, com a sua história e com a sua gente, essa vontade materializa-se de forma exclusivamente simbólica. O recurso a referências locais e globais e a sua exclusiva utilização sob a forma de imagem não conseguem contrariar a função que o muro que lhes serve de suporte, construído em tijolo, partilha com o segurança fardado (tanto o *graffitado* no muro como aquele(s) que, de facto, vigiam e supostamente protegem o condomínio).

em Panopticon), mas é o contínuo funcionamento da “portaria” e do “sistema de informação” do condomínio, garantido pela entidade que o gere, que proporciona aos seus habitantes a sensação de constante segurança e tranquilidade que assegura o bom funcionamento daquela espécie de cidade à parte da cidade. Deste modo, a interacção com o ‘exterior’, com a cidade para além dos muros *graffitados* do condomínio, pode ser reduzida ao mínimo. Na realidade, mesmo a interacção intra-condomínio, entre as diversas habitações que compõem este tipo de empreendimento e entre os seus habitantes, parece normalmente não ser muito explorada.

O muro que faz a separação entre o Arrábida Place e o seu exterior é também exemplo de uma outra separação, ou antes de uma outra subversão: o *graffiti*, que normalmente trabalha (aparentemente) “contra o sistema ¥€\$” – por exibir mensagens pretenciosamente políticas, por transmitir desejos e vontades muito particulares ou simplesmente por partilhar do carácter “pensativo” da imagem –, parece neste caso ter sido financiado e limitado por lógicas afectas ao “sistema ¥€\$”. Recorrendo de novo ao *software Google Earth* (uma vez que este mural praticamente só é visível a partir do interior de um automóvel que circule na auto-estrada que por ali passa), poderemos talvez identificar em algumas destas imagens, destes *graffittis*, uma certa ideia de conexão e relacionamento, manifestadas sempre de forma simbólica, que colidem de alguma forma com a separação física e material que o muro que os suporta impõe entre condomínio e cidade.

No entanto, a imagem de um segurança fardado, que curiosamente o website institucional do referido condomínio toma como representativo de um “pormenor do muro exterior”, quase parece querer criticar simbolicamente essa separação física.

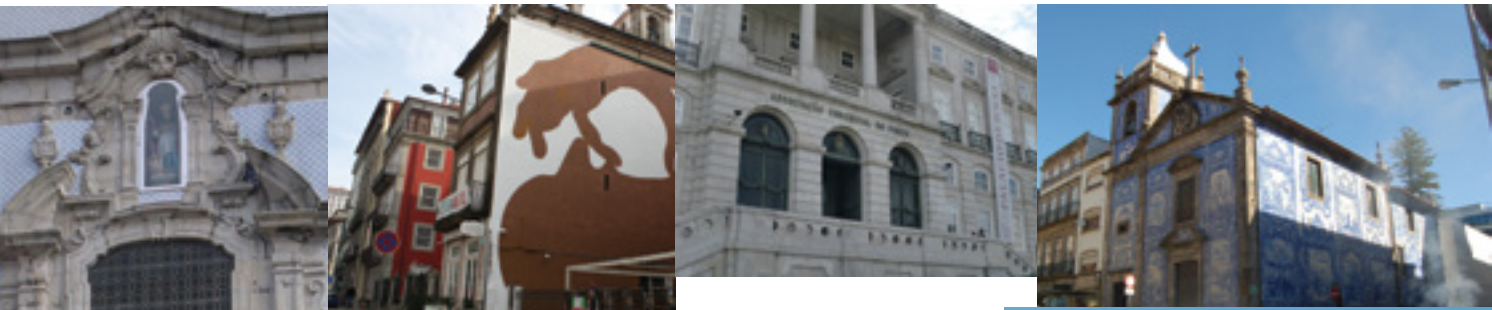
Em Panopticon, um modelo de prisão apresentado pelo filósofo Inglês Jeremy Bentham no final do século XIX, a presença física de um segurança, ou de um guarda, deixa de ser importante para o bom funcionamento do complexo, sendo substituída por uma torre de vigilância central, rodeada de celas individuais visíveis para o supervisor, ou vigilante, mas que não oferecem a possibilidade de contacto visual dos prisioneiros com o mesmo. A permanente dúvida dos prisioneiros sobre se alguém os estaria ou não a vigiar resultaria então no perfeito funcionamento da prisão, mesmo quando ninguém os observava a partir da torre. Este modelo de estabelecimento prisional, utilizado por Michel Foucault (1979) como metáfora arquitectónica para um modelo de sociedade que, em 1977, descrevia como disciplinador e amplamente baseado na fiscalização, parece hoje já não ter correspondência com um único modelo que possa explicar o funcionamento da totalidade da nossa sociedade.

No entanto, o modelo prisional de Panopticon poderá talvez ser comparado ao fenómeno específico dos condomínios fechados, que parecem indiciar uma enorme incapacidade de algumas camadas da sociedade para viver em comunidades demasiado alargadas. No caso do *Arrábida Place*, o guarda fardado pode até, a determinado momento, não ser visível a quem lá habita (que neste caso o faz provavelmente de forma voluntária, ao contrário do que aconteceria

Perto do antigo centro cívico do Porto, e cercados pelo mesmo tipo de edifícios residenciais que povoam a Praça da Ribeira, a imagem que cobre toda a fachada do restaurante PIMMS, os ícones religiosos



encrustados na igreja de S. Nicolau ou os adornos arquitectónicos do palácio da bolsa, por exemplo, valorizam de diversas formas a apropriação do espaço exterior a cada um destes edifícios. Contudo, também estas aparentes valorizações do ‘exterior’ se encontram todas de algum modo subordinadas ao “sistema ¥€\$”, trabalhando “com ele” e também para ele, como no caso da igreja (imagem como ferramenta “pedagógica”) ou do restaurante (imagem como ferramenta de *marketing*).



O “graffiti”, quando começa a estabelecer relações demasiado estreitas com empresas de construção imobiliária ou com partidos políticos, por exemplo, submete-se às mesmas lógicas que dominam e são dominadas pelo “sistema ¥€\$”, trabalhando com esse sistema e no seu seio, provavelmente mesmo quando as ideologias políticas desses partidos parecem ir de certo modo contra as “formas de dominação capitalistas contemporâneas”.

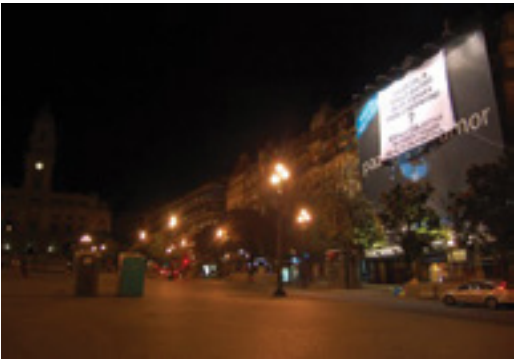


Ainda assim, o estado de “pensatividade” que Jacques Rancière (2010) atribui a algumas imagens parece continuar a estar presente em grande parte destas manifestações públicas da imagem, senão em todas. O carácter “pensativo” da imagem exemplifica-se, de uma forma quase literal, num filme de Manoel de Oliveira cuja trama se desenrola na região do Douro, *O Estranho Caso de Angélica* (2010). Nesta longa-metragem não documental (que não nos propomos a analisar aprofundadamente), a história gira em torno de um fotógrafo que se apaixona pela imagem de uma nova vida, que surge, numa espécie de estranho (re)nascimento, a partir de uma fotografia que o fotógrafo tira ao cadáver de uma rapariga. Este enredo, da mesma forma que os filmes de Godard ou as fotografias de Alexander Gardner utilizados por Rancière (2010) como exemplificativos deste mesmo facto, parece de alguma forma “dar um conteúdo a esta

noção de ‘pensatividade’ que designa na imagem algo que resiste ao pensamento, ao pensamento de quem a produziu e de quem procura identificá-la” (p. 189).

Tendo presente a análise que fizemos no quarto capítulo do nosso trabalho a *Douro Faina Fluvial* (1931) – que acompanha a versão Blu-ray de *O Estranho Caso de Angélica* – talvez também possamos dizer, da mesma forma que Jacques Rancière (2010) identifica no trabalho de Walter Benjamin, que para Oliveira (e em simultâneo com Benjamin, nos anos 30 do século XX) “a imagem mecânica era aquela que rompia com o culto, religioso e artístico, do único. Era a imagem que existia apenas pelas relações que mantinha quer com outras imagens, quer com outros textos” (Rancière, 2010, p. 158).

Neste sentido, também o Porto do início do século XXI, nomeadamente as zonas mais próximas do seu Centro Histórico, parece exibir algumas características que se enquadram nesta noção da “imagem pensativa”. O *graffiti* subvertido às construtoras imobiliárias, aos partidos políticos ou às lógicas do marketing convive e mantém relações com o *graffiti* mais espontâneo e interventivo, com *performances* de rua que têm vindo a ‘ocupar’ algumas zonas da cidade ou com os cartazes do movimento Es.Col.A, que ocupou, em 2011, a então abandonada Escola da Fontinha.



O movimento Es.Col.A reveste-se de pertinência para a nossa análise não só pela utilização exaustiva da imagem (tanto sob a forma de cartaz como mais uma vez sob a forma de vídeo documental) como ferramenta de comunicação e de intervenção social, mas também pelo carácter eminentemente político afecto à manifestação ‘espacial’ deste projecto. A ocupação do espaço da antiga escola primária ocorreu em Abril de 2011, altura em que os responsáveis por este movimento iniciaram a limpeza e recuperação de um espaço que se encontrava num avançado

estado de deterioração. Nas primeiras três semanas de ocupação, pintaram-se paredes, reaproveitaram-se e improvisaram-se peças de mobiliário, preparou-se uma horta, organizaram-se assembleias, oficinas, actividades lúdicas, desportivas e educativas – tudo isto com o interesse, o apoio e a colaboração da população, tendo como objectivo

“resgatar do abandono este exemplo arquitectónico do movimento moderno, equipamento de carácter social cuja utilidade pública é, dia-a-dia, confirmada pela adesão e apoio relevantes da comunidade em geral, e dos vizinhos em particular, nestas três semanas de ocupação” (Apelo à recuperação da ES.COL.A, 2011).

O processo que leva à criação deste movimento cívico é de alguma forma exemplificativo da mudança global que Peter Sloterdijk (2005) identifica na forma de realização espacial de ideias políticas: da arquitectura para o “air conditioning”, que representaria, segundo Sloterdijk, o acto de formação dos “globos” comunitários de que falámos no início deste capítulo. No entanto, pelo conteúdo, pelo programa de actividades que promove, este espaço parece-se mais com uma espécie de parlamento. Nesse sentido, a ideia das “assembleias” (que continuaram a decorrer neste espaço muito para além das primeiras três semanas de ocupação, bem como o mais



diverso tipo de actividades comunitárias), serviu a complexa tarefa da tomada de decisões, que se pretenderam sempre consensuais no espaço colectivo autogestionado do Alto da Fontinha (Es.Col.A da Fontinha, 2011).

Assim, este projecto parece aproximar-se de um parlamento verdadeiramente democrático, uma vez que as decisões ‘políticas’ que foram sendo tomadas no seu interior reflectiam os desejos e as vontades dos cidadãos que nelas participaram directamente,



sem que fossem mediadas pela “voz de um parlamentar”. Deste modo, o projecto levado a cabo pelo movimento Es.Col.A acaba por efectivar repetidamente um conjunto de “micro práticas espaciais”, entendidas por Inês Moreira (2009) como um conjunto de experiências e produções que misturam as noções de projecto, de espaço e de acção, contraindo-as e alongando-as. Segundo a autora, o termo *micro* não significa aqui apenas um pequeno espaço e/ou uma decisão contida, no sentido estritamente físico; representa, no fundo, uma prática discursiva que ganha dimensão pela implicação no debate da sua situação, e pela “posta em marcha” que toma em consideração as limitações contextuais.

Importa talvez mencionar um outro conceito de Sloterdijk, o de um “parlamento pneumático”, que o próprio descreve como

“a parliament building that is quick to install, transparent, and inflatable; it can be dropped in any grounds and then unfolds itself. In a mere one and a half hours, a protective shell for parliamentary meetings is ready, and within the space of 24 hours, the interior ambience for these proceedings can be made as comfortable as an agora” (Sloterdijk, citado em Dillon, 2006).

Assim, o trabalho feito na Escola da Fontinha poderá, de alguma forma, ser entendido como uma (micro-)versão real deste parlamento imaginário. Uma micro-versão não por ser mais pequeno, até porque não é relativamente à sua morfologia que apresenta similaridades com o parlamento imaginário de Sloterdijk, mas antes por contrariar uma noção que o próprio autor considera há muito fulcral para a democracia Ocidental, “the notion of a hermetically sealed environment in which the representative voice of the parliamentarian can circulate in the pure air of debate” (citado em Dillon, 2006). Em clara oposição a esta ideia, a ‘transparência’ (neste caso metafórica) e a permeabilidade afectas ao próprio movimento e ao cariz das actividades que se desenrolam no ‘interior’ do Es.Col.A, conferem-lhe um grau de adaptabilidade e uma capacidade de resposta à voz do cidadão comum (em oposição à “voice of the parliamentarian”) que a proposta de Sloterdijk (2006) não parecia, talvez deliberadamente, contemplar.

O grau de flexibilidade que adquire, a dissolução da fronteira entre o público e o privado que promove, e o tipo de actividades que se desenvolveram no seu interior parecem então fazer deste espaço autogestionado um espaço onde pode ter lugar a verdadeira democracia. No entanto, Peter Sloterdijk vê o seu parlamento imaginário como “an image of the fragility of democracy and the tender state of mind of the newly democratized citizen” (citado em Dillon, 2006). A versão real e verdadeiramente democrática exemplificada pelo movimento Es.Col.A parece contrariar esta ideia de que o estado de espírito dos cidadãos recém democratizados seja indicativo de imaturidade e de vulnerabilidade.

Peter Sloterdijk referir-se-ia, neste caso, não só aos cidadão dos países árabes que se encontravam, em 2005, no início de um célere processo de democratização (principalmente os do Iraque), como



também aos cidadãos daquilo que apelida de “Western community of values” (citado em Dillon, 2006). Ainda que seis anos depois das observações de Sloterdijk, são precisamente os membros desta “comunidade de valores” que o projecto que aqui analisamos atinge directamente, no Porto e em plena crise – social, económica e política – que, em 2011, se fazia sentir sobretudo no espaço no Europeu. Mesmo neste contexto, os habitantes locais aderiram às actividades que foram sendo organizadas no espaço da escola ao longo do tempo em que a ocupação perdurou, e que abarcaram uma enorme diversidade: desde *workshops*, conferências e debates até jantares, festas ou exposições.

Ainda assim, surgem duas questões associadas a este projecto: Poderá este tipo de “micro prática espacial” constituir uma ferramenta que detecte os desejos e responda às necessidades dos utilizadores de um determinado espaço urbano? Nesse sentido, poderá o designer de espaço urbano fazer uso destas ferramentas para se implicar mais directamente no debate da situação e das suas limitações contextuais?

Antes de esboçarmos uma tentativa de resposta a estas questões, importa talvez realçar que aquilo que pretendemos ilustrar com este capítulo terá sido então que as ideias com que o introduzimos, de que a iniciativa *Porto 2001* teria falhado no aspecto de “criar os fundamentos para uma alteração de mentalidades”, talvez possam de certa forma ser postas em causa, como aliás os diferentes projectos que analisámos parecem exemplificar. De entre estes destacamos o desafio lançado à população da cidade, em 2011 (precisamente dez anos depois da *Porto 2001*), pela iniciativa *Manobras no Porto*, que se prolongou já para o ano de 2012. Damos-lhe destaque por exemplificar uma capacidade de operação “no seio” e ao mesmo tempo “contra” o “sistema ¥€\$”, e por essa capacidade ser demonstrada não por um projecto de arquitectura mas antes por uma prática afecta ao campo disciplinar do design.

“O *Manobras no Porto* actua através do desafio informal à acção. Escolheu esta como a via mais efectiva para provocar agentes a abrir fronteiras, visíveis ou invisíveis, mas aparentemente sempre largas, que separam freguesias, bairros, associações, tribos, clusters, estratos sociais, institucionais, culturais, políticos, económicos. Por esta via vem estimulando a colaboração entre agentes de diferentes círculos, colocando a hipótese de uma nova rede criadora e actuante.

Por esta via abriu caminho ao compromisso entre a acção criativa e o quotidiano, entre a dimensão institucional e a iniciativa espontânea. Por esta via criou novas formas de dinamização e usufruto do espaço do Centro Histórico do Porto” (Manobras no Porto, 2012).

Assim, parece ainda ser pertinente referir a possibilidade da convivência entre as imagens arquitectónicas de Koolhaas e os espaços arquitectónicos de Koolhaas, de certa forma também “entre a dimensão institucional e a iniciativa espontânea”. Pedro Bandeira (2007) refere que

“com a ‘morte da arquitectura’ e a consequente ‘morte do autor’, Rem Koolhaas, percebe que a sobrevivência do arquitecto não poderá estar dependente da construção de edifícios que nunca mais se constroem, ou que não chega a ter sentido construir. A acreditar, como Koolhaas parece acreditar, que a arquitectura de autor é incompatível com a expressão e o tempo de um mercado globalizado, implicará necessariamente uma demissão do arquitecto, ou pelo menos uma revisão do seu lugar” (p. 159).

No entanto, pensamos ter demonstrado que a “arquitectura de autor” de Siza Vieira, de Manuel de Solà-Morales, ou mesmo do próprio Koolhaas, é perfeitamente compatível com “a expressão e o tempo de um mercado globalizado”, ou com as “formas capitalistas de dominação contemporânea” que o nosso trabalho tem vindo a analisar e criticar. Por outro lado, o design de situações de urbanidade, como no caso do desafio *Manobras no Porto*, também parece ser compatível com essas lógicas afectas ao “sistema ¥€\$”, sendo mesmo por vezes capaz de as utilizar em seu próprio favor para depois as pôr em causa.

Ainda assim, e apesar de termos identificado uma capacidade de aproveitamento, por parte de alguns dos agentes culturais afectos à cidade do Porto, dos “fundamentos para uma alteração de mentalidades” que parecem ter sido (na opinião de alguns desses mesmos agentes) o único ponto a favor da iniciativa *Porto 2001*, importa talvez recuperar uma afirmação do ex-presidente da Câmara Nuno Cardoso para servir de suporte de uma certa “image of the fragility of democracy” (Sloterdijk, citado em Dillon, 2006): “houve uma mudança política na Câmara para alguém que não percebeu o projecto. Mudámos do 80 para o menos oito, passamos para a hostilização dos agentes culturais” (Nuno Cardoso, citado em Alves Tavares, 2011).

Esta “hostilização” exemplifica-se de forma bastante clara com o caso do movimento Es.Col.A, que ocupou a escola da Fontinha. Este movimento ocupou ilegalmente as instalações da escola, então abandonada, com o intuito de as tornar num “espaço colectivo auto-gestionado”, (pre)ocupado em recuperar a infra-estrutura para depois a preencher com actividades culturais e sociais, de frequência gratuita, que servissem para de alguma forma revitalizar a comunidade local, fortemente carenciada tanto a nível económico como social. Não obstante esta preocupação com a comunidade local e a capacidade de implicação no debate da sua situação



demonstrada por este movimento, a ilegalidade das suas acções foi suficiente para que as autoridades policiais e camarárias emitissem uma ordem de despejo, um ano depois de o espaço ter sido ocupado (Bancalheiro & Carvalho, 2012).

Este projecto, que poderá talvez ser encarado como design de uma situação de urbanidade, é então exemplificativo de que nem sempre a “dimensão institucional” é compatível com a “iniciativa espontânea”. Voltando a Sloterdijk (2010), o autor parece acreditar que “les petites tribus sont tout autant des structures dignes d’admiration que les empires qui forcent plusieurs millions de personnes à entrer dans un cercle de domination” (p. 152). No entanto, levanta também uma questão a este respeito que nos parece revestir-se de pertinência em relação à ocupação da Escola da Fontinha: “pourquoi continue-t-il à exister plutôt de grandes sphères que pas de sphères du tout?” (p. 155).

Por entre diversos despejos, resistências a esses despejos, manifestações quase espontâneas que incluíram pessoas que não estavam directamente implicadas no projecto, reocupações do espaço físico da escola, ‘ocupações’ de outros espaços urbanos pelo recurso à imagem, ao cartaz e ao debate, o movimento Es.Col.A parece demonstrar algum interesse em contrariar esta ideia de que o mundo contemporâneo continua a privilegiar a formação de grandes Impérios em vez de comunidades mais pequenas. Mesmo depois de o movimento ter sido despejado do espaço físico da escola, e de alguns dos seus membros terem chegado mesmo a ser detidos, a iniciativa continuou, procurou o apoio de outras pessoas e instituições, e continua a insistir que “não se pode despejar uma ideia”. Essa ideia encontra-se agora limitada ao espaço virtual de um blog e ao espaço híbrido de um cartaz exposto na rua ou do vídeo documental exibido no festival Doc’Lisboa’12 mas também disponível *on-line*.

“It is in this realm, between the real and the imaginary, that design and visual communication operate” (Phillips, 2010, p. 173).



“De momento, as actividades antes albergadas pelo espaço da antiga Escola Primária do Alto da Fontinha decorrem na via pública. Mesmo sem instalações, a Es.Col.A não tem defraudado as expectativas de vizinhos e demais beneficiados, continuando a assegurar as diversas oficinas e actividades. Continua vivo e de boa saúde o espírito de entajuda e partilha de conhecimento conquistado” (Es.Col.A da Fontinha, 2011).



“A Es.Col.A pretende ser um espaço autónomo, livre e não comercial, aberto a diferentes iniciativas, não discriminatórias. É um espaço livre de hierarquias, onde as decisões são tomadas através do consenso em assembleias regulares abertas a todos (tanto moradores do bairro como representantes institucionais) e cujas actividades não dependem de subsídios financeiros” (Es.Col.A da Fontinha, 2011).



05/PORTO 2.011:
MANOBRAS AUTOGESTIONADAS PELA CULTURA

DESIGN DAS "ESPUMAS":
IMAGEM E ESPAÇO NUM PORTO COMUM
PARA UMA EMANCIPAÇÃO DA ACTUALIZAÇÃO

OKIA



MA 207



IC KASH



5.1 CONTRA OS BARÕES, OCUPAR! MANOBRAR!

Na sequência da análise à ocupação de um espaço urbano abandonado por parte de um movimento com carácter cívico, cultural, social e político, a apropriação de um verso do hino nacional de que nos servimos para subtítulo deste momento foi consciente e deliberada; não porque a resposta que até aqui se esboçou tenha pretendido ser uma espécie de afirmação patriótica, saudosista ou revivalista, mas, pelo contrário, porque se visou levantar a ideia de que, se o design tem desempenhado um papel central na constante dissolução de tudo o que é sólido – roupas, equipamentos, casas, maquinaria, cidades e até mesmo seres humanos (Berman, 1990) –, talvez possa também assumir um papel central na pulverização daquilo que não é sólido. Talvez o papel central do design no século XXI passe pela necessária reconfiguração interminável dos símbolos, dos ícones regionais, nacionais, patrióticos ou ideológicos (desde os hinos nacionais até às bandeiras dessas mesmas nações, passando pelos costumes locais e regionais, pelas tradições políticas ou pelos procedimentos da crítica social). No fundo, levanta-se a hipótese de o design se assumir como um dos principais agentes da ultrapassagem da “tradição da conservação” em direcção à “tradição da aprendizagem” (Sloterdijk, 2005), como uma ferramenta facilitadora da “emancipação intelectual” (Rancière, 2010).

Resumidamente, as “espumas” que o título do nosso projecto de investigação se propõe a (re)desenhar seriam precisamente “as morais, as instituições, as leis, as sintaxes e as formas de vida” que a “tradição da conservação” se tem esforçado por manter inalteráveis, opondo-se sempre que possível à ideia de uma aprendizagem emancipada. Neste sentido, as “espumas” pretendem representar as relações que se estabelecem entre os diferentes elementos, naturais e/ou artificiais, que constituem as cidades e o mundo que habitamos, realçando a necessidade de interagir com elas ao invés de aceitar as formas que estas assumem como um produto fortuito de uma situação incontrollável. Segundo John Thackara (2005),

“design does not take place in a situation; it is the situation. As planners, designers, and citizens, we need to rethink our spaces, places, and communities in order to better exploit the dynamic potential of networked collaboration. Gadgets, furniture, and high-design buildings are of modest value, at best, in this context, and the solution to high-tech environments is not to add more tech. Learning relies on personal interaction and, in particular, on a range of peripheral, but nonetheless embodied, forms of



communication. Technology obscures these kinds of liminal communication more than it enhances them. Understanding, relationships, and trust are time-based, not tech-based (p. 99)”

Neste sentido, os dois anos que o programa *Manobras no Centro Histórico do Porto* leva

“a convocar movimento, vida e acção, a apelar a gentes e ideias, a criar um aqui e agora que evolve os rostos e os corpos da cidade, a produzir e a evidenciar conhecimento e sentimento, a construir futuros na cidade” (Manobras no Porto, 2012),

exemplificam de forma bastante representativa esta ideia de que o design “é a situação”, respondendo assim ao repto de John Thackara (2005) de que – enquanto projectistas, designers e cidadãos – necessitamos de repensar os nossos espaços e comunidades por forma a explorar mais eficazmente o potencial dinâmico que nos é oferecido pela colaboração em rede. Estes “24 meses de encontros entre gentes, ideias e território” vieram de alguma forma agitar uma ideia de

“cidade plural e diversa, que avança graças ao encontro fértil das suas diferenças. Cidade inquieta entre as suas qualidades esquecidas e presentes, comuns e individuais, entranhadas e exóticas. Cidade insubmissa e emancipada, fundada na capacidade dos seus habitantes para discutir, participar, propor, receber, fazer, prosperar” (Manobras no Porto, 2012).

Assim, a palavra “manobrar” do nosso subtítulo, de que nos apropriamos para substituir o original “marchar” presente no hino português, pretende reforçar a ideia da “emancipação do actual” que trabalhamos ao longo de toda a nossa investigação, e que o *Manobras no Centro Histórico do Porto* parece também abraçar. Este “programa” assume-se como um “grande movimento lançado pela plataforma *Porto 2.0*” que se insere no processo de criação e consolidação de “um *cluster* de indústrias criativas contributivo para o desenvolvimento económico nacional”, em curso na região Norte de Portugal (Manobras no Porto, 2012).

A palavra “ocupar” – que precede o “manobrar” do nosso subtítulo – pretende, por outro lado, traçar alguns paralelismos com o *Occupy Movement*, sem no entanto o observar como uma resposta directa à profunda crise, económica mas sobretudo social, que atravessamos. Deste modo, e ainda que o nosso trabalho partilhe, até um certo ponto, do mesmo sentimento de ocupação da rua que este movimento encara como ferramenta de exteriorização dos nossos desejos e vontades interiores e de compreensão dos desejos e das vontades que nos são comunicados por outros, esta ‘ocupação’ das ruas deveria, no contexto do nosso trabalho, ocorrer de forma mais espontânea e ter efeitos mais prolongados. Neste sentido, e apesar do movimento parecer demonstrar algumas preocupações relativas à efemeridade das ocupações que promove (tendo conseguido que alguns dos seus ‘acampamentos’ durassem vários dias), essas ocupações parecem ser sempre promovidas por uma pequena parte das pessoas que nelas participa. Parece existir sempre uma espécie de programa por trás dessas iniciativas, quase como se mantivessem de alguma forma as mesmas hierarquias que o próprio *Occupy Movement* se esforça por criticar e afirma querer combater.

Ainda assim, as hierarquias que surgem destas (e nestas) iniciativas parecem não ser pelo menos tão pré-estabelecidas como as do pretenso “sistema” que se propõem a combater, ou a contrariar.

Também na maioria dos projectos inseridos no *Manobras* parece existir um certo programa que lhes dá origem, no entanto, em muitos desses casos o utilizador final é também envolvido na própria criação e constante recriação desse programa, desse percurso. Indicia-se assim uma implicação mais ‘localizada’ do cidadão, uma ideia de (micro)práticas que parece caminhar mais na direcção de um movimento “heterárquico” do que a das (macro)práticas que o Occupy Movement tenta fomentar e globalizar. Esta tentativa de ‘globalização’ advém das suas diversas manifestações, que terão começado pelo recurso a uma plataforma *on-line* e terão sido depois materializadas no espaço urbano de Nova Iorque para se estenderem em seguida às praças de Madrid, às ruas de Londres ou aos bairros e aos quarteirões de Lisboa e do Porto, por exemplo. Por outro lado, quer por se ter repetido, no ano de 2012, a iniciativa *Manobras no Porto 2011*, quer pela própria duração (normalmente para além dos 10 dias de manobras propriamente ditos) de grande parte dos projectos individuais que constituem esta iniciativa, os efeitos da mesma parecem ser muito mais prolongados e evidentes do que os do *Occupy Movement*, pelo menos no que diz respeito ao contexto local da cidade do Porto.



Deste modo, o “Ocupar!” deste nosso subtítulo não pretende representar uma ocupação obrigatoriamente física do espaço da rua; aquilo que se pretendeu exemplificar foi então a necessidade de uma maior ‘ocupação intelectual’ deste tipo de espaço. Assim sendo, talvez este “ocupar” esteja mais directamente relacionado com o movimento Es.Col.A, principalmente se tivermos em mente o lema que, em 2012, passaram a utilizar com alguma insistência: “Porque não se pode despejar uma ideia”. Reforçamos no entanto a nossa intenção de que, mesmo não sendo necessariamente física, esta ocupação represente sempre uma ocupação do ‘exterior’, entendido aqui como por Peter Sloterdijk (2005): como um espaço partilhado, como as “espumas” que preenchem o espaço entre cada uma das “bolhas particulares” e entre cada um dos “globos sociais” que constituem o mundo contemporâneo. Consequentemente, a “ocupação intelectual” do “espaço comum” a que

nos referimos só seria diferente do termo “apropriação” no sentido em que obrigaria a que essa apropriação individual do espaço fosse depois de alguma forma ‘exteriorizada’, comunicada, partilhada com alguém num determinado momento.

“A emancipação intelectual é a verificação da igualdade das inteligências. Esta igualdade não significa uma igualdade de todas as manifestações da inteligência, mas a igualdade da inteligência relativamente a si mesma em todas as suas manifestações. Não há dois tipos de inteligência separados por um abismo. O animal humano aprende (...) observando e comparando uma cosia com outra, um signo com um facto, um signo com outro signo. (...) Pode aprender, signo após signo, a relação daquilo que ignora com o que sabe. Pode fazê-lo, se, a cada passo, observar o que tem à sua frente, disser o que viu e verificar o que disse. (...) É sempre a mesma inteligência que se encontra em acção, uma inteligência que traduz signos por outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que uma outra inteligência trata de lhe comunicar.

Este trabalho poético de tradução está no cerne de toda a aprendizagem” (Rancière, 2010, pp. 18 – 19).

A apropriação do termo ‘barões’ é também consciente e deliberada, sendo de alguma forma o resultado desta ideia de Jacques Rancière (2010): a de que o trabalho poético de tradução entre as diferentes manifestações da inteligência está no cerne de todo o processo de aprendizagem. No fundo, a apropriação do termo ‘barões’ poderia representar, em relação ao nosso trabalho, um desses processos poéticos de tradução, uma vez que se trata de um termo próprio da gíria popular e que significa alguém com muito poder, alguém normalmente associado a uma vida criminosa, principalmente à da corrupção ou do tráfico de influências.

Neste sentido, esta apropriação do termo representaria, na senda de uma outra ideia de Rancière (2010), os ‘barões’ da crítica social e cultural, que desde meados do século XIX parecem querer desacreditar a imagem para desacreditar também a realidade que está por trás dessa imagem (Baudrillard, Guy Debord e as elites do século XIX por exemplo), tendo como objectivo final desacreditar a possibilidade de qualquer indivíduo ser capaz de alterar (melhorando ou piorando) essa realidade.

Contudo, talvez estes ‘barões’ pudessem representar também, desta feita associados a uma ideia de Naomi Klein (2005), as corporações multinacionais que fomentam activamente a estandardização e o consumo excessivo (ou desnecessário, se é que a necessidade pode ser medida); ou talvez pudessem representar ainda as formas de poder político que controlam e vigiam o antigo conceito de espaço público, de tal forma que as “ocupações intelectuais” são, em muitos casos, punidas por lei; ou ainda os intermediários das corporações multinacionais, que veicularam e foram (são) partidários das mesmas práticas que estas fomentam; ou os intermediários das forças de poder político e religioso (militantes de partidos e membros de outras colectividades semelhantes),

que ajudam a efectivar na prática a ideia do controle, da vigilância e da unificação do pensamento.

Ou talvez os ‘barões’ pudessem representar os intermediários da crítica social e cultural: todos os cidadãos do mundo, todos os habitantes do “espaço espumoso”, aqueles que na realidade efectivam a crise do excesso que esta crítica parece ter ajudado a criar? Neste sentido, esboçamos uma das infinitas possibilidades de resposta a este aumento da capacidade de colaboração, oferecida pela transformação do espaço humano contemporâneo num “espaço espumoso”, sob a forma de três destas pretensas ‘ocupações intelectuais’, três ‘quadros’ para uma nova ‘ocupação’ do “espaço comum”.

Voltando agora ao programa *Manobras no Centro Histórico*, este parece de algum modo querer incluir todas estas manifestações dos ‘barões’ na sua tentativa de contribuir para o desenvolvimento económico – e, acrescentariamos nós, também (e sobretudo) social – do País. Essa inclusão da totalidade dos diversos intervenientes do espaço urbano justifica-se porque, como afirmam,

“aquela ideia de cidade [a de uma cidade plural e diversa que já referenciamos anteriormente] só se concretiza com a participação de muitos. Por isso convocamos todos. O Sr. José Mendes e o vizinho dele. A tia deste. O Teatro Nacional e a Associação Recreativa. O Centro de Dia e a Universidade... Debates, oficinas, intervenções de rua, concertos, movimentos concertados, objectos insólitos, etc. etc. etc. Todos os saberes, artes, capacidades, histórias, quotidianos e utopias manobradas no encontro de si e entre si” (Manobras no Porto, 2012)

Este último momento do nosso trabalho representa então o nosso ponto de vista sobre as funções do designer contemporâneo, pretendendo assim ser, da mesma forma que a intervenção de Manuel Mendes que anteriormente analisámos, uma “operação localizada”;

“Localizada porque parte de um subentendido de condição, o que não significa qualquer fixação ou localismo primário, já que me interessam mais os processos que os produtos, mais as variações que as invariantes, mais o mestiço que o castiço, mais o topológico que o tipológico, mais a diferença que a repetição” (Mendes, 2002, p. 131).

Levanta-se deste modo a hipótese das funções do designer contemporâneo englobarem uma espécie de justaposição entre o olhar mais experiencial do “flâneur” e o olhar mais mediatizado do cineasta. Esta justaposição parece-nos pertinente no sentido em que o designer deveria ser capaz de se apropriar do mundo que o rodeia e de comunicar essa apropriação num “espaço comum”; o que, por sua vez, permitiria que essa comunicação pudesse ser interpretada, apropriada e depois ‘traduzida’ por outras inteligências. O designer seria, então, ao mesmo tempo interior aos olhares dos mais diversos agentes do espaço urbano contemporâneo (e a cada uma das suas “ocupações intelectuais”), mas também exterior aos mesmos, já que nunca se consegue dissociar do seu

próprio olhar crítico sobre o mundo e sobre essas mesmas “ocupações intelectuais”.

Como vimos anteriormente, esta comunicação das diferentes interpretações individuais do espaço urbano, que podem assim depois ser sujeitas ao trabalho de tradução e de comparação que lhes vai permitir tornarem-se verdadeiramente “comuns”, poderá, em alguns casos, sair beneficiada por uma utilização cuidada e intensiva da imagem. Neste sentido, também alguns dos projectos desenvolvidos no âmbito da iniciativa *Manobras no Centro Histórico* parecem ter vindo, desde 2011, a exemplificar isso mesmo, especificamente no contexto portuense. Já mencionámos *Ai Maria!*, mas existem muitos outros, dos quais destacamos três:

Miragaia, por exemplo, utiliza essencialmente a imagem (neste caso, o vídeo) documental para reflectir “sobre a ‘relação que as pessoas que habitam e/ou vivem a freguesia têm com ela’ e sobre as expectativas que têm para o futuro de Miragaia”, conforme referem Ana Póvoas e José Roseira, os criadores do projecto (citados em Henriques, 2011). Assim, *Miragaia* constitui também mais um exemplo da implicação directa dos habitantes/visitantes de um espaço urbano específico no debate e na discussão em torno das suas reais necessidades e vontades em relação a esse mesmo espaço.



O Museu do Resgate é mais um dos casos que exemplifica o recurso do “espaço comum” do Porto à imagem (vídeo) como forma de fomentar a criação de novas narrativas conjuntas, representando também de certa forma uma desmaterialização do design.

“Este projecto vai criar um museu de vídeos do quotidiano do Centro Histórico do Porto, construído pelas pessoas que o habitam e visitam, implementado num arquivo aberto, alojado online no *Youtube*. A missão deste Museu é: Colectar e Preservar vídeos privados dos habitantes, produzidos em formato digital com os seus dispositivos preferenciais (desde o telemóvel à câmara de vídeo) e que correm o risco de se per-

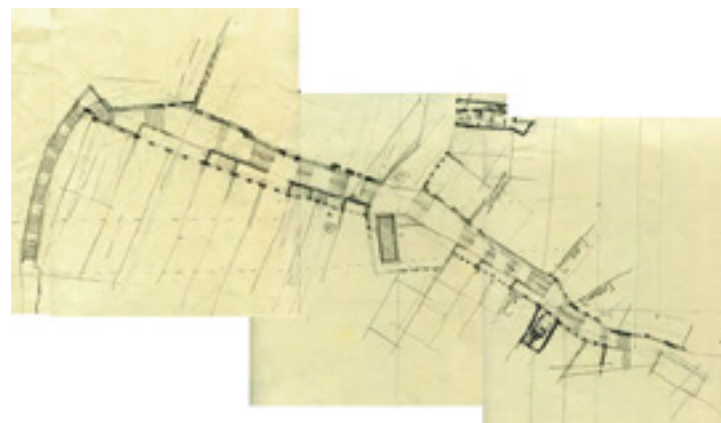
derem. Agir através de criações colectivas, oficinas, festivais, concursos e debates. Apresentar as recolhas e trabalhos de edição em sessões de exibição. O projecto age em sessões de Colecta (recolha de material existente), Rusgas (produção colectiva de vídeo segundo temas e desafios lançados), Corte e Costura (sessões formativas, de discussão e de edição) e Apresentações. Pretende-se que este Museu ganhe dinâmica suficiente para se auto-alimentar após 2012” (Manobras no Porto, 2012).

O Doméstico Saiu à Rua poderá fornecer outro exemplo da utilização da imagem enquanto ferramenta de pesquisa ou de investigação, uma vez que “consiste num estudo/levantamento das formas de habitar de um conjunto de casas nas Escadas dos Guindais, Escadas do Codeçal e Escadas da Nossa Senhora das Verdades, na Sé do Porto”, recorrendo ao desenho e à fotografia. Por outro lado, atesta também a importância do carácter comunitário da imagem, já que os “resultados deste projecto serão apresentados numa instalação a decorrer (...) no próprio lugar de desenvolvimento da acção, através de um percurso expositivo” (O Doméstico Saiu à Rua, 2012).

Indo de encontro a esta utilização intensiva e exaustiva da imagem como ferramenta de comunicação, tivemos como intenção ao longo deste último capítulo encarar o espaço da dupla-folha A4, a que nos encontramos limitados, como um ecrã, utilizando o excesso de imagens

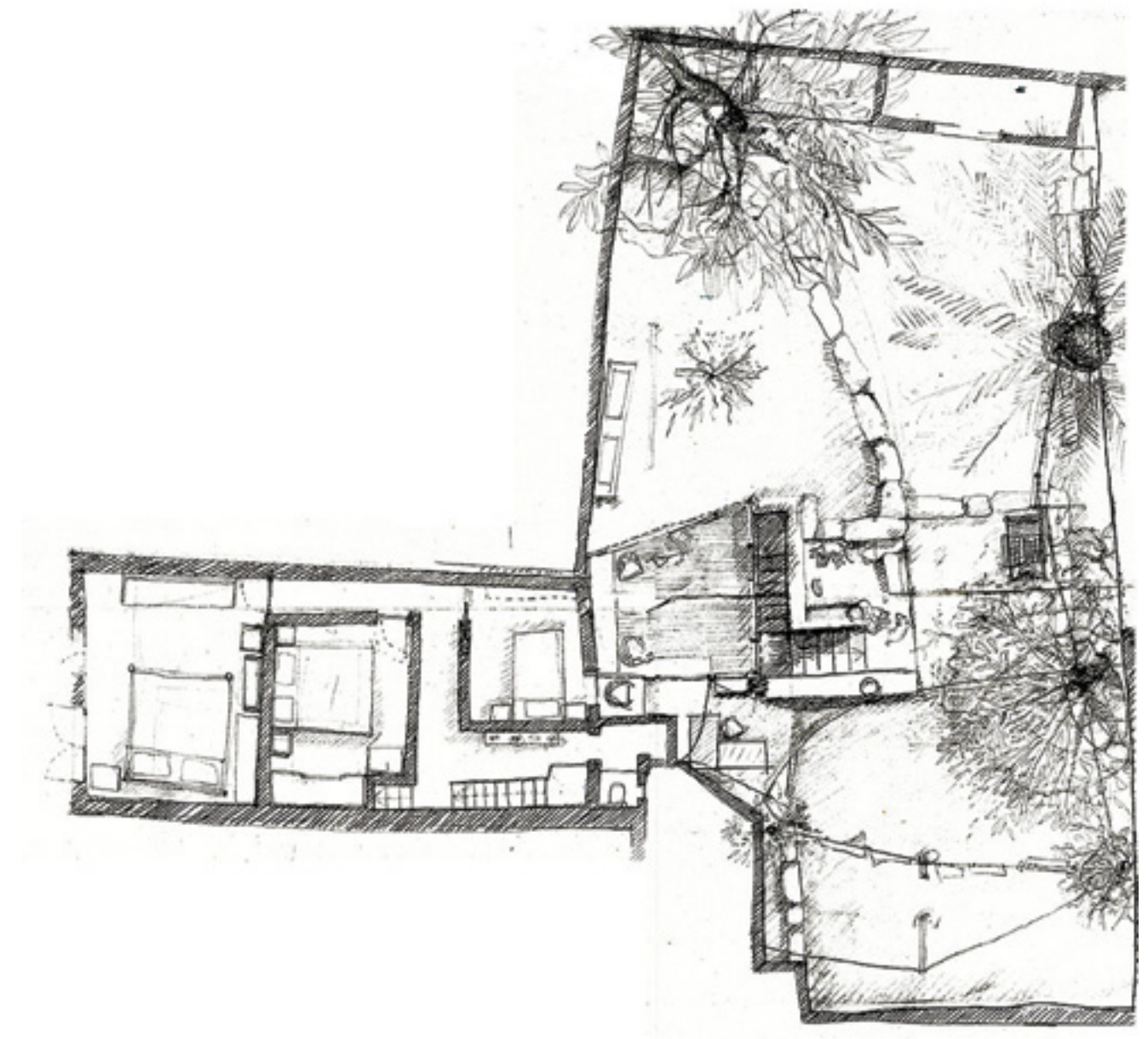


como tática integrante da nossa hipótese de resposta a uma crise pela qual, alegadamente, esse excesso seria em grande parte responsável. As imagens propriamente ditas pretenderam, em determinados momentos, constituir “peças probatórias no processo histórico” (Benjamin, 2006, p. 218), fornecendo conteúdo que pudesse ser sujeito à nossa interpretação e análise crítica. No entanto, noutros momentos tiveram como intenção ilustrar a nossa tentativa de “estudo/levantamento das formas de habitar de um conjunto” de situações de urbanidade afectas ao Porto, ambicionando (o fluxo de imagens deste último capítulo) contribuir para uma ideia de “percurso expositivo”, cuja implicação no “lugar de



desenvolvimento da acção” se encontrou sempre limitada às imagens literárias e gráficas que fomos expondo ao longo de todo o nosso trabalho.

Desta forma, todo o texto que apresentámos neste último capítulo, juntamente com as imagens que o ilustram, pretendeu aproximar-se de um “elemento da construção de uma outra cadeia narrativa: um encadeamento de micro-acontecimentos sensíveis que vem ultrapassar o encadeamento clássico das causas e dos efeitos, dos fins projectados, das respectivas realizações e consequências” (Rancière, 2010, p. 180).



/A “IMAGEM PENSATIVA”
NUM PORTO COMUM



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação pretende assumir-se como uma investigação aprofundada em torno dos objectivos e das funções do campo disciplinar do design na cultura contemporânea. No entanto, e devido ao carácter interdisciplinar, ou mesmo transdisciplinar, afecto ao próprio design – destacando neste aspecto o ramo do espaço urbano e interiores como um dos mais representativos dessa ideia – o nosso trabalho acaba por versar sobre diferentes temáticas, que aprofundam e complementam os ensinamentos teóricos e práticos afectos ao design. Fala-se, por isso, sobre design, mas também sobre espaço, imagem, fragmentação, narrativa, emancipação e colaboração.

Nesse sentido, surgem três grandes considerações, relativas ao espaço urbano, num contexto mais global, e à sua importância na separação e estratificação social, à imagem, no contexto específico da cidade do Porto, e à função que desempenha no confronto entre interior e exterior, e, inevitavelmente, ao design de espaços urbanos e ao seu papel na definição das dinâmicas contemporâneas da cidade do Porto, informadas por referências globais e manifestadas sobretudo no contexto local, mas também no global.

Começando pelo espaço urbano, reforçou-se a ideia de que a sua evolução mais recente terá contribuído para uma fragmentação social, uma vez que o espaço sofre de abusos de poder que o separam, ou tentam enclausurar, normalmente segundo uma estratificação espacial que acompanha de alguma forma a estratificação social. Conclui-se igualmente que as profundas alterações da ordem social e das praticas rotineiras do quotidiano não são exógenas nem às sociedades passadas nem à cultura contemporânea. Elas não são consequência directa do progresso técnico-científico mas antes da apropriação que nós (enquanto sociedade) escolhemos fazer dos diversos resultados desse mesmo progresso.

Por outro lado, as ilações retiradas em relação ao papel da imagem na evolução do espaço urbano indiciam que esta permite, de alguma forma, contrariar estes abusos de poder, uma vez que pode ser utilizada como ferramenta de apropriação, interpretação e comunicação de um espaço. No entanto, tomando o caso do Porto como exemplo, foram também identificadas, ao longo dos últimos dois séculos, diversas utilizações da imagem enquanto ferramenta pedagógica, política, ou afecta ao marketing, ao turismo e a outras lógicas que caminham normalmente na mesma direcção da estratificação espacial, mas sobretudo social.

Concluimos ainda que o design(er) pode hoje trabalhar no seio das lógicas que fragmentam o espaço e a cultura contemporânea para de alguma forma as contrariar e contrapor. Este comportamento poderá suportar-se largamente na imagem, expondo-a no “espaço comum” como forma de aproveitar as suas qualidades de resiliência face às lógicas de dominação que têm subvertido a capacidade de colaboração inerente ao “espaço espumoso”. Ao expor a imagem no “espaço comum” o designer fomentaria a sua constante (re)interpretação e (re)comunicação, num ciclo hipoteticamente sem fim que evidencia a ideia de que o papel do designer contemporâneo andarà talvez mais próximo

de projectar as “espumas” sociais, as relações que se estabelecem entre os diversos elementos que constituem um determinado espaço, do que propriamente o resultado final desse espaço ou dos objectos que o compõem.

Em relação ao designer, especificamente ao de espaço urbano, concluímos que a sua tarefa mais importante talvez seja a de aproveitar a capacidade de cooperação oferecida tanto pelo espaço espumoso como pela imagem, principalmente pela sua utilização enquanto ferramenta de investigação e comunicação. No Porto, esta tarefa tem sido levada a cabo por designers e por não designers, denotando-se um crescimento, exponencial desde o início do século XX, da importância da imagem no espaço urbano, fundamentalmente da sua vertente comunicacional. No entanto, essa vertente parece ainda ser muito explorada por lógicas pedagógicas ou afectas ao marketing, à religião ou ao poder político, sendo muitas vezes negligenciada a lógica da cooperação, que nos parece ser a mais interessante no âmbito da disciplina do design. Não obstante, nas margens ribeirinhas do Douro, o aproveitamento desta última capacidade que identificamos na imagem e no espaço contemporâneo parece ter ficado quase sempre reservado a disciplinas afectas às artes liberais, ao turismo, ou mesmo à arquitectura, denotando-se algum alheamento da disciplina do design, e especificamente do design de espaço urbano, em relação a este tipo de questões. O design(er) de comunicação, pelo seu carácter multimédia, parece-nos ainda assim melhor preparado para responder a estas novas exigências colocadas pelo “espaço espumoso”.

Pretendemos com o nosso projecto de investigação expor a evolução recente do espaço humano, que culmina então, na contemporaneidade, num “espaço espumoso” que parece permitir e facilitar cada vez mais o relacionamento, a comunicação e a cooperação. Destacam-se, no entanto, lógicas de organização social que têm tentado contrariar essa mesma facilidade de colaboração que este espaço permite. Embora talvez essas lógicas tenham acompanhado toda a evolução da espécie humana, aquilo que pretendemos demonstrar é que as últimas décadas do século XX foram responsáveis por alterações tecnológicas e sociais que parecem tornar essas mesmas lógicas cada vez mais evidentes. O conceito de “espaço comum” apresenta-se, então, como uma modalidade deste “espaço espumoso” que pretende aproveitar essa herança deixada pelo final do século XX para contrariar, no início do século XXI, a oposição entre espaço público e espaço privado, que tem continuado a caracterizar o espaço humano mesmo depois da sua transformação num “espaço espumoso”.

Poderíamos talvez converter esta oposição entre espaço público e espaço privado noutros binómios, sem no entanto perder o sentido que lhe pretendemos conferir; poderíamos convertê-la, por exemplo, na oposição entre imagem e espaço, fluxo e lugar, exterior e interior, luz e sombra, actualização e permanência, moda e convicção, oficial e

popular, tempo diacrónico e tempo sincrónico, espaço comum e espaço individual.

Neste sentido, apropriamo-nos das palavras de Jacques Rancière (2010) para deixar em aberto possíveis caminhos que o designer contemporâneo possa percorrer, tendo em mente que

“vermo-nos livres dos fantasmas do verbo feito carne e do espectador tornado activo, saber que as palavras são somente palavras e os especta-dores somente espectadores pode ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar qualquer coisa no mundo em que vivemos” (Rancière, 2010, p. 36).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Capital Do Norte E a Sua Linha Ferroviária Urbana. (16 de Dezembro de 1968). *A Gazeta Dos Caminhos De Ferro*, 81.

Aguiar Branco, L. (2009). *Lojas do porto*. Porto: Edições Afrontamento.

Almeida Costa, J. & Samapio e Melo, A. (1998). *Dicionário da língua portuguesa* (6ª ed.). Porto: Porto Editora.

Álvaro Siza: Oporto Architecture School. (s.d.). [Vídeo Documental]. Consultado a 14 de Novembro de 2012, em <http://www.youtube.com/watch?v=z0iEq8kNCEc>.

Arendt, H. (2007). Walter benjamin: 1892 – 1940, by Hanna Arendt. In Arendt, H. (Ed.). *Walter benjamin, illuminations*. (pp. 1–55). Nova Iorque: Shocken Books.

Baecque, A. & Parsi, J. (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.

Bancaleiro, C. & Carvalho, P. (9 de Abril de 2012). Acção de despejo: Três detidos após confrontos entre ocupas e polícia no porto. *Público*.

Bandeira, J. (1996). *Porto: 100 anos de cinema português*. Porto: Câmara Municipal do Porto.

Bandeira, P. (2007). *Arquitectura como imagem, obra como representação: Subjectividade das imagens arquitectónicas*. Tese de Doutoramento, Guimarães: EAUM.

Baptista, T. (2009). *Documentário, Modernismo E Revista Em Lisboa, Crónica Anedótica*. Consultado a 30 de Junho de 2012, em www.doc.ubi.pt

Baudrillard, J. (1988). Simulacra and simulations. In Poster, M. (Ed.). *Jean baudrillard, selected writings* (pp. 166 – 184). Stanford: Stanford University Press.

Baum, M. & Freire, A. (2001). Partidos políticos, movimentos de cidadãos e referendos em portugal: Os casos do aborto e da regionalização. *Análise Social*, XXXVI, 9–41.

Bebiano, R. (2006). *Nostalgia e imaginação: Dois factores dinâmicos num mundo global*. XX Encontro De Filosofia, a Filosofia Na Era Da Globalização.

Benevolo, L. (1993). *A história da cidade* (2ª ed.). São Paulo: Editora perspectiva.

Benjamin, W. (2002). *The arcades project*. Boston: First Harvard University Press.

Benjamin, W. (2006). *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Berman, M. (1989). *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: A aventura da modernidade*. Lisboa: Edições 70.

Berman, M. (1990). *All that is solid melts into the air*. Londres: Verso.

Bourriaud, N. (2005). *Postproduction: Culture as screenplay, how art reprograms the world* (2ª ed.). Nova Iorque: Lukas & Sternberg.

Bürdek, B. (2005). *Design: History, theory and practice of product design*. Basileia: Birkhäuser – Publishers for Architecture.

Byrne, G. (2002). Prototipo #007: Performing the City. *Revista Prototipo*, 142–143.

Cardoso, A. (1997). *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no norte do país na primeira metade do séc. XX*. Porto: FAUP.

Castells, M. (1989). *The informational city: Information technology, economic restructuring, and the urban–regional process*. Massachusetts: Wiley–Blackwell.

Castells, M. (2002). *A era da informação: Economia, sociedade e cultura. Volume I, a sociedade em rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Original work published 1996)

Castro, L. (Janeiro de 2012). Os painéis ribeira negra. *Portugalpédia – Porto*, 01.

Cerejo, J. A. (27 de Janeiro de 2010). Árvores classificadas condicionam intervenção no jardim de santos em lisboa. *Público*. Consultado a 3 de Fevereiro de 2012, em <http://ecosfera.publico.clix.pt/noticia.aspx?id=1420095>

de Certeau, M. (1998). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.

Chaplin, C. (1936). *Modern times* [Filme]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions. Consultado a 14 de Novembro de 2012, em http://www.youtube.com/watch?v=WMraad_AuRQ.

Christ, R. & Dollens, D. (1993). *Nueva york diseño nómada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Coates, N. (1988). Street signs. In Thackara, J. (Ed.). *Design after modernism: Beyond the object*. (pp. 95–114). Londres: Thames and Hudson.

Coates, N. (2003). *Guide to ecstacy*. London: Laurence King Publishing.

Colomina, B. (2001). Enclosed by images. *Grey Room*, 2, 5–29.

Colomina, B. (2002). Prototipo #007: Performing the City. *Revista Prototipo*, 151–161.

d'Oliveira Martins, G. (25 de Julho de 2011). A vida dos livros. *Blogue do centro nacional de cultura*. Consultado a 24 de Abril de 2012, em <http://e-cultura.blogs.sapo.pt/97250.html>

Davies, C. & Parrinder, M. (Eds). (2010). *Limited language: Rewriting design*. Berlim: Birkhaeuser Verlag AG.

Debord, G. (1991). *A sociedade do espectáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile.

Delfiner, R. & Gregorian, D. (30 de Abril de 2011). Waldorf waiter says he had to ‘switch name’ from ‘mohamed’. *New york post*. Consultado a 20 de Fevereiro de 2012, em http://www.nypost.com/p/news/local/manhattan/the_game_of_name_mFyVOMF07t2gInGF8H8R8O

Dillon, B. (Maio de 2006). Under pressure: Laughter, tears and rage. *Frieze Magazine*, 99.

Domingues, A. (1994). *Serviços às empresas – concentração metropolitana e desconcentração periférica. Tese de doutoramento*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Domingues, A. (2009). Hyperdouro, o rio douro já não é o porto do porto. In Vaz–Pinheiro, G. (Ed.), *Arqueologia do urbano: Abordagens e práticas* (pp. 15–21). Porto: Editora FBAUP.

Duménil, G. & Lévy, D. (Abril de 2012). Does it matter where the factories are? *Le Monde Diplomatique*.

Eade, J. & Mele, C. (2002). *Understanding the city: Contemporary and future perspectives*. Oxford: Blackwell.

Fernandes, E. (2010). *Os painéis de azulejo da estação de S. Bento: História, contexto e iconografia*. Dissertação de Mestrado, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Fiel, J. (9 de Abril de 2012). Para acabar de vez com a chulice. *Jornal De Notícias*.

Field, M. (2003). Ecstacy wasn't build in a day. In Coates, N. (Ed.), *Guide to ecstacy* (pp. 22–7). London: Laurence King Publishing.

Forster, K. (2002). Prototipo #007: Performing the City. *Revista Prototipo*, 36–39.

Foucault, M. (1979). *Discipline and punish : The birth of the prison*. Nova Iorque: Vintage Books.

Foucault, M. (1984). Des espaces autres (conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46–49.

Gadanh, P. (23 de Janeiro de 2012). Other little magazines # 22 – rainbow of archizines. *Shrapnel contemporary*. Consultado a 29 de Junho de 2012, em <http://shrapnelcontemporary.wordpress.com/2012/01/23/other-little-magazines-22-a-rainbow-of-archizines/>

Guichard, F. (1995). Século XX. In Oliveira Ramos, L. (Ed.), *História do Porto*. Porto: Porto Editora.

Hawaii. (2012). Hawaii. In *Encyclopædia britannica*. Consultado a 29 de Março de 2012, em <http://www.britannica.com>

Henriques, A. (6 de Setembro de 2011). “Manobras no porto”: Já há iniciativas a ocupar o centro histórico. *Jornalismo porto net*. Consultado a 8 de Novembro de 2012, em http://jpn.c2com.up.pt/2011/09/06/manobras_no_porto_ja_ha_iniciativas_a_ocupar_o_centro_historico.html

Jardim de santos: Um jardim para o século XXI (2009). Consultado a 23 de Fevereiro de 2012, em <http://www.experimentadesign.pt/2009/pt/02-04-01.html>

José Rodrigues (2012). *Infopedia*. Porto: Porto Editora. Consultado a 8 de Novembro de 2012, em [http://www.infopedia.pt/\\$jose-rodrigues](http://www.infopedia.pt/$jose-rodrigues)

De Kerckhove, D. (1997). *A pele da cultura: Uma investigação sobre a nova realidade electrónica*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Klein, N. (2005). *No logo: O poder das marcas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Koolhaas, R. (1978). *New York délire: Un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Paris: Chêne, cop.

Koolhaas, R. (2002). Prototipo #007: Performing the City. *Revista Prototipo*, 163–171.

La Varra, G. (2001). Post-It city. In Koolhaas, R. (Ed.), *Mutations* (pp. 426–31). Barcelona: ACTAR.

Latour, B. (2011). Some experiments on art and politics. *E-Flux Journal*, 23. Consultado a 24 de Novembro de 2011, em <http://www.e-flux.com/journal/view/217>

Leite Velho, G. (2009). Da arqueologia urbana à arqueologia do urbano. In Vaz-Pinheiro, G. (Ed.), *Arqueologia do urbano: Abordagens e práticas* (pp. 69–73). Porto: Editora FBAUP.

Lind, D. (11 de Novembro de 2011). A deindustrialized europe?. *Social Europe Journal*. Consultado a 28 de Setembro de 2012, from <http://www.social-europe.eu/2011/11/a-deindustrialized-europe/>

Lynch, K. (1996). *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70.

Manzini, E. (2002). Context-Based well-being and the concept of regenerative solutions. A conceptual framework for scenario building and sustainable solutions development. *Journal of Sustainable Product Desgin*.

Marcus, G. (2002). The long walk of the situationist international. In McDonough, T. (Ed.), *Guy debord and the situationist international: Texts and documents*. Londres: The MIT Press.

Martinho, A. (12 de Junho de 2012). Douro, destino enoturístico. Porto: Universidade Portucalense.

Martins Pereira, G. (1995). *Famílias portuenses na viragem do século (1880–1910)*. Porto: Edições Afrontamento.

Mascarenhas de Lemos, E. (2006). *Modelos urbanos e a formação da cidade balnear. Portugal e a europa*. Tese de Doutoramento, Polónia: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Wrocław.

Matos-Cruz, J. (2010). Manoel de oliveira ou o cinema original. *Novas & Velhas Tendências No Cinema Português Contemporâneo*.

McLuhan, M. & Gordon, W. T. (2003). *Understanding media: The extensions of man*. Corte Madera: Gingko Press.

Mendes, M. (2002). Prototipo #007: Performing the City. *Revista Prototipo*, 131–139.

Merlin, P. (1996). Espace. In *Dictionnaire de l’urbanisme et de l’aménagement* (2ª ed.). Paris: Presses Universitaires de France.

Mitchell, T. (1988). The product as illusion. In Thackara, J. (Ed.), *Design after modernism: Beyond the object* (pp. 208–15). Londres: Thames and Hudson.

Moreira, I. (2009). Micro práticas espaciais, exposição de um conceito e um caso anónimo. In Vaz-Pinheiro, G. (Ed.), *Arqueologia do urbano: Abordagens e práticas* (pp. 35–9). Porto: Editora FBAUP.

Morgado da Silva, G. (30 de Junho de 2011). A imagem e os seus múltiplos significantes. *Espaço F-FAUP – scopio*.

Mota, N. (2010). *A arquitectura do quotidiano: Público e privado no espaço doméstico da burguesia portuense no final do século XIX*. Coimbra: eldlarq.

Oliveira Ramos, L. (1995). Introdução: O tempo e a cidade. In Oliveira Ramos, L. (Ed.), *História do porto*. Porto: Porto Editora.

de Oliveira, M. (1931). *Douro faina fluvial* [Filme]. Consultado a 14 de Novembro de 2012, em <http://www.youtube.com/watch?v=c5AylDoLUvI>

de Oliveira, M. (1956). *O pintor e a cidade* [Filme]. Consultado a 14 de Novembro de 2012, em <http://www.youtube.com/watch?v=zHf7rUhUPOw>

de Oliveira, M. (2010). *O estranho caso de angélica* [Filme].

Oliveira, V. & Pinho, P. (2006). Study of urban form in portugal: A comparative analysis of the cities of lisbon and oporto. *Urban Design International*, 11, 187–201.

Oliveira, V. & Pinho, P. (2008). Urban form and municipal planning in lisbon and oporto: 1865–2005. *Planning Perspectives*, 23, 81–105.

Oliveira, V. & Pinho, P. (2009). Combining different methodological approaches to analyze the oporto metropolitan area. *Proceedings of the 7Th International Space Syntax Symposium, Stockholm, KTH Royal Institute of Technology*, 88, 1–13.

Palmesino, J. (2002). Prototipo #007: Performing the City. *Revista Prototipo*, 41–43.

Phillips, D. (2010). Capturing the imaginary. In Davies, C. & Parrinder, M. (Eds.), *Limited language: Rewriting design*. (pp. 173 – 180). Berlim: Birkhaeuser Verlag AG.

Portela, A. & Queiroz, F. (2009). *Conservação urbana e territorial integrada*. Lisboa: Livros Horizonte.

Prado Coelho, A. (5 de Setembro de 2009). Experimentadesign: vamos ter um jardim com uma casa na árvore. *Público*.

Print Me a Stradivarius: How a New Manufacturing Technology Will Change the World. (10 de Fevereiro de 2011). *The Economist*. Consultado a 14 de Novembro de 2012, em <http://www.economist.com/node/18114327>.

Proposta de Lei 34/X (2005). Aprova o Novo Regime do Arrendamento Urbano (NRAU), que estabelece um regime especial de actualização das rendas antigas, e procede à alteração do Código Civil, do Código de Processo Civil, do Decreto-Lei n.º 287/2003, de 12 de Novembro, do Código do Imposto Municipal sobre imóveis e do Código do Registo Predial. Lisboa. Consultado a 14 de Novembro de 2012, em <http://www.parlamento.pt/Paginas/PaginaIndisponivel.aspx?aspxerrorpath=/webutils/docs/doc.pdf>.

Queirós, L. (5 de Dezembro de 2008). Tribunal de contas confirma derrapagem de dinheiros e prazos da casa da música. *Público*. Consultado a 27 de Junho de 2012, em <http://www.publico.pt/Cultura/tribunal-de-contas-confirma-derrapagem-de-dinheiros-e-prazos-da-casa-da-musica-1352185>

Rainha, A. (2010). Das artes decorativas ao desenho do design. *Revista de comunicação e linguagens*, 41, 115–133.

Rancière, J. (Março de 2007). The emancipated spectator. *Artforum*, *Black Bloc*, *White Penguin: Reconsidering representation critique*.

Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Ratti, C. (2003). Urban texture and space syntax: Some inconsistencies. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 31.

Rodrigues, M. (23 de Novembro de 2009). Ainda o jardim de santos, a experimentadesign e as árvores classificadas. *Árvores de portugal*. Consultado a 24 de Fevereiro de 2012, em <http://www.arvoresdeportugal.net/2009/11/ainda-o-jardim-de-santos-a-experimentadesign-e-as-arvores-classificadas/>

Roja, M. (7 de Setembro de 2009). Jardim de santos – o fim à vista. *Quando o rei era sabão*. Consultado a 24 de Fevereiro de 2012, em <http://quando-o-rei-era-sabao.blogspot.com/2009/09/jardim-de-santos-o-fim-vista.html>

Roma Torres, A. (12 de Junho de 2012). Douro, destino enoturístico. Porto: Universidade Portucalense.

Rosa de Carvalho, A. S. (11 de Outubro de 2009). “Experimentações” no jardim de santos. *Público*.

Rosa (8 de Outubro de 2009). Jardim de santos. *Árvores de portugal*. Consultado a 24 de Fevereiro de 2012, em <http://www.arvoresdeportugal.net/2009/10/jardim-de-santos/>

Serén, M. & Martins Pereira, G. (1995). O porto oitocentista. In Oliveira Ramos, L. (Ed.), *História do porto*. Porto: Porto Editora.

Silva Marques, J. (2009). Memória descritiva, para a construção de uma imagem completa: Desenho e levantamento do lugar. In Vaz-Pinheiro, G. (Ed.), *Arqueologia do urbano: Abordagens e práticas* (pp. 55–60). Porto: Editora FBAUP.

Silva, G. & Monteiro, L. (2002). *À descoberta do porto*. Porto: Ed. Notícias.

Sloterdijk, P. (2005). *Écumes, sphères III*. Paris: Maren Sell Éditeurs.

Sloterdijk, P. (2010). *Globes*. Paris: Libella.

Sloterdijk, P. (2011). *Bubbles: Spheres I*. Los Angeles: Semiotext(e).

Soriano, F. (2001). Espacio colectivo. In Cros, S. (Ed.), *Diccionario metápolis arquitectura avanzada* (p. 203). Barcelona: ACTAR.

de Sousa, A. (1995). Tempos medievais. In Oliveira Ramos, L. (Ed.), *História do porto*. Porto: Porto Editora.

Spencer, R. (20 de Janeiro de 2011). The world is sinking: Dubai islands ‘falling into the sea’. *The Telegraph*.

T. Hall, E. (1986). *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.

Tafuri, M. (1979). *Teorias e história da arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença.

Teixeira da Silva, H. (17 de Abril de 2007). Edifício menos transparente e monofuncional. *Jornal De Notícias*.

Thackara, J. (2005). *In the bubble: Designing in a complex world*. Londres: MIT Press.

Vázquez, C. G. (2005). Lubbock, the ashes of public space. *A+T Magazine*, 26, 4–15.

Whitelegg, J. (1993). Time pollution. In *Transport for a sustainable future: The case for europe* (pp. 153–70). Londres: John Wiley & Sons.

De Wit, D. (2002). Process as film practice. In *Argos festival 2002*. Bruxelas: Argos Editions.

LISTA DE IMAGENS

IMG.1 FOTOMONTAGEM: UMA IMAGEM DE ESPUMA SOBRE UMA FOTOGRAFIA CARTOGRÁFICA DA CIDADE DO PORTO (2011)

IMG.2 FOTOMONTAGEM: SOBREPOSIÇÃO DE ELEMENTOS CARTOGRÁFICOS DA CIDADE DO PORTO DESDE 1834 A 1989 (2011)

IMG.3 CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO. FOLHETO INFORMATIVO DA INICIATIVA IMAGENS DO PORTO EM BILHETES POSTAIS (2011)

IMG.4 ZANDY MANGOLD. BUST–’ED’: MOHAMED KOTBI SAYS THE WALDORF–ASTORIA FORCED HIM TO WEAR FAKE NAMES, LIKE THIS ONE, “EDGAR” (2011). DISPONÍVEL EM http://www.nypost.com/rw/nypost/2011/04/30/news/photos_stories/mohamed_kotbi--300x450.jpg

IMG.5 READYTOGOSOMEWHERE. THE CREW AT RECEPTION: IT TOOK ALOT OF JOKING TO GET THEM TO SMILE LIKE THIS, THEY WERE VERY NICE (2011). DISPONÍVEL EM <http://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/02/31/73/1c/the-crew-at-reception.jpg>

IMG.6 PEDRO BANDEIRA; DIOGO MATOS; DULCINEIA NEVES DOS SANTOS; PEDRO RAMALHO. PROJECTO PARA A CASA DAS ARTES DE BEIRUT (2009). DISPONÍVEL EM <http://www.pedrobandeira.info/filter/architecture/Casa-das-Artes-de-Beirute-2009>

IMG.7 PEDRO BANDEIRA; DIOGO MATOS; DULCINEIA NEVES DOS SANTOS; PEDRO RAMALHO. PROJECTO PARA A CASA DAS ARTES DE BEIRUT (2009). DISPONÍVEL EM <http://www.pedrobandeira.info/filter/architecture/Casa-das-Artes-de-Beirute-2009>

IMG.8 PEDRO BANDEIRA; DIOGO MATOS; DULCINEIA NEVES DOS SANTOS; PEDRO RAMALHO. PROJECTO PARA A CASA DAS ARTES DE BEIRUT (2009). DISPONÍVEL EM <http://www.pedrobandeira.info/filter/architecture/Casa-das-Artes-de-Beirute-2009>

IMG.9 Alessandro Coco. TOMAS SARACENO, GALAXIES FORMING ALONG FILAMENTS, LIKE DROPLETS ALONG THE STRANDS OF A SPIDERS WEB (2008). DISPONÍVEL EM http://bonnierskonsthall.episerverhotell.net/upload/Saraceno/galaxy_5_dl.jpg

IMG.10 NASA. ARTIFICIAL ARCHIPELAGOS, SUBAI, UNITED ARAB EMIRATES (2010). DISPONÍVEL EM http://eoimages.gsfc.nasa.gov/images/imagerecords/42000/42477/ISS022-E-024940_lrg.jpg

IMG.11 JEFF NEWMAN. BARRY MCGEE’S GRAFFITI WALL ON EAST HOUSTON AND BOWERY (2010). DISPONÍVEL EM <http://blog.theartcollectors.com/wp-content/uploads/2010/08/barry-mcgee-houston-street-39.jpg>

IMG.12 TERABASS. TIMES SQUARE (2009). DISPONÍVEL EM http://en.wikipedia.org/wiki/File:New_york_times_square-terabass.jpg

IMG.13 WWW.OCCUPIEDSTORIES.COM. #M24 MARCH AGAINST POLICE BRUTALITY (2012)

IMG.14 WWW.PRWEB.COM. NEW YEAR’S EVE AT TIMES SQUARE (2010). DISPONÍVEL EM http://ww1.prweb.com/prfiles/2011/10/27/8916378/IMG_1555.JPG

IMG.15 FOTOGRAFIA DO PAINEL RIBEIRA NEGRA, JUNTO AO TÚNEL DA RIBEIRA, PORTO (2011)

IMG.16 CARLOS ROMÃO. AMANHECER NO CARREGAL (2012). DISPONÍVEL EM <http://outra-face.blogspot.pt/>

IMG.17 CARLOS ROMÃO. RUA DA ASSUNÇÃO (2012). DISPONÍVEL EM <http://cidadesurpreendente.blogspot.pt/>

IMG.18 SRU. LIMITE DO CENTRO HISTÓRICO DO PORTO PATRIMÓNIO MUNDIAL (2010). DISPONÍVEL EM SRU (2010). Plano de gestão do centro histórico do Porto – Volume I, p. 17.

IMG.19 COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA: JUSTAPOSIÇÃO DE DIVERSAS IMAGENS DO PAINEL RIBEIRA NEGRA, JUNTO AO TÚNEL DA RIBEIRA, PORTO (2011)

IMG.20 VÍTOR OLIVEIRA E PAULO PINHO. MAPA DO PORTO BASEADO NA PLANTA REDONDA DE GEORGE BLACK, DE 1813 (2006). DISPONÍVEL EM Oliveira, V. & Pinho, P. (2006). Study of urban form in portugal: A comparative analysis of the

cities of lisbon and oporto. Urban Design International, 11, p. 198

IMG.21 VÍTOR OLIVEIRA E PAULO PINHO. *MAPA DO PORTO BASEADO NA PLANTA TOPOGRÁFICA DE TELLES FERREIRA, DE 1892* (2006). DISPONÍVEL EM Oliveira, V. & Pinho, P. (2006). Study of urban form in portugal: A comparative analysis of the cities of lisbon and oporto. Urban Design International, 11, p. 198

IMG.22 MARIA JOÃO BARBOSA E DANIEL OLIVEIRA. *LIVRO S, M, L, XL, FOTOGRAFADO NO EXTERIOR CASA DA MÚSICA, PORTO* (2012)

IMG.23 AUTOR DESCONHECIDO. *PROJECTO PARA A UNIFORMIZAÇÃO DAS FACHADAS DA RUA DE STA. CATARINA, NO PORTO* (s.d.). DISPONÍVEL EM Oliveira Ramos, L. (1995), História do porto, p. 379

IMG.24 AUTOR DESCONHECIDO. *PROJECTO PARA A COBERTURA DA RUA DAS GALERIAS DE PARIS, NO PORTO* (1903). DISPONÍVEL EM Aguiar Branco, L. (2009). Lojas do porto, p. 90, 91

IMG.25 *FOTOGRAFIA DE UMA ESPLANADA NO ‘INTERIOR’ DAS ARCADAS DA RIBEIRA, PORTO* (2011)

IMG.26 *FOTOGRAFIA DAS ARCADAS DA RIBEIRA, PORTO* (2011)

IMG.27 *FOTOGRAFIA DAS ARCADAS DA RIBEIRA, PORTO* (2011)

IMG.28 *FOTOGRAFIA DO CAIS DE EMBARQUE DA ESTAÇÃO DE S. BENTO, PORTO* (2011)

IMG.29 *COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA, DE CIMA PARA BAIXO: AZULEJOS DO ÁTRIO DA ESTAÇÃO DE S. BENTO; AZULEJOS DE FACHADA EM HABITAÇÕES DO “CENTRO HISTÓRICO” DO PORTO; PAINEL DE AZULEJOS DE UMA DAS FACHADA DA IGREJA DO CARMO* (2012)

IMG.30 MARIA JOÃO BARBOSA E DANIEL OLIVEIRA. *LIVRO S, M, L, XL, FOTOGRAFADO NO EXTERIOR CASA DA MÚSICA, PORTO* (2012)

IMG.31 AUTOR DESCONHECIDO. *FOTOMONTAGEM: PROJECTO PARA PONTE PEDONAL SOBRE O RIO DOURO* (s.d.)

IMG.32 *FRAME RECOLHIDO DA CURTA METRAGEM O PINTOR E A CIDADE* (1956), DE MANOEL DE OLIVEIRA (2012)

IMG.33 *FRAME RECOLHIDO DA CURTA METRAGEM O PINTOR E A CIDADE* (1956), DE MANOEL DE OLIVEIRA (2012)

IMG.34 *FRAME RECOLHIDO DA CURTA METRAGEM O PINTOR E A CIDADE* (1956), DE MANOEL DE OLIVEIRA (2012)

IMG.35 VANDERLÉIA DALLARIVA. *FOTOGRAFIA RESULTANTE DA INICIATIVA AI MARIA!* (2012).

IMG.36 *SEQUÊNCIA DE FRAMES RECOLHIDOS DA CURTA METRAGEM DOURO FAINA FLUVIAL* (1931), DE MANOEL DE OLIVEIRA (2012)

IMG.37 *FRAME RECOLHIDO DA CURTA METRAGEM O PINTOR E A CIDADE* (1956), DE MANOEL DE OLIVEIRA (2012)

IMG.38 *FRAMES RECOLHIDOS DA CURTA METRAGEM DOURO FAINA FLUVIAL* (1931), DE MANOEL DE OLIVEIRA (2012)

IMG.39 *FRAMES RECOLHIDOS DA CURTA METRAGEM O PINTOR E A CIDADE* (1956), DE MANOEL DE OLIVEIRA (2012)

IMG.40 *FOTOGRAFIA DE UM ELÉCTRICO NO PORTO, COM A MARGEM SUL DO DOURO EM PANO DE FUNDO* (2011)

DESIGN DAS “ESPUMAS”:
IMAGEM E ESPAÇO NUM PORTO COMUM

IMAGENS DO QUINTO CAPÍTULO

PÁGINA 121

FOTOGRAFIA RECOLHIDA JUNTO À CAPELA DO SR. D’ ALÉM, EM GAIA (2011)

PÁGINA 123

MARIA JOÃO BARBOSA E DANIEL OLIVEIRA. *LIVRO PORTO INTERIOR, FOTOGRAFADO NUMA VIELA DO CENTRO HISTÓRICO DO PORTO* (2012)

PÁGINA 124

ANDREW HOWARD. *FOTOGRAFIA DO PORTO INSERIDA NUM FOLHETO PUBLICITÁRIO COM VISTA À INTERNACIONALIZAÇÃO DO MESTRADO EM DESIGN GRÁFICO DA ESAD* (2012)

PÁGINA 125

AUTOR DESCONHECIDO. *LOGOTIPO DA INICIATIVA PORTO 2001: CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA* (2000)

PÁGINA 126–127

ANDREW HOWARD. *FOTOGRAFIAS DO PORTO INSERIDAS NUM FOLHETO PUBLICITÁRIO COM VISTA À INTERNACIONALIZAÇÃO DO MESTRADO EM DESIGN GRÁFICO DA ESAD* (2012)

CB RICHARD ELLIS. *FOTOMONTAGENS: EMPREENDIMENTO CAIS DO CAVACO, MARGEM SUL DO RIO DOURO* (2010). DISPONÍVEIS EM <https://www.caisdocavaco.com/>

STEFAN SAGMEISTER. *LINGUAGEM CORPORATIVA DA CASA DA MÚSICA* (2007) DISPONÍVEIS EM <https://www.sagmeister.com/>

PÁGINA 128–129

FOTOGRAFIAS DO EXTERIOR DA CASA DA MÚSICA, NO PORTO (2012)

ANDREW HOWARD. *FOTOGRAFIA DO PORTO INSERIDA NUM FOLHETO PUBLICITÁRIO COM VISTA À INTERNACIONALIZAÇÃO DO MESTRADO EM DESIGN GRÁFICO DA ESAD* (2012)

MARIA JOÃO BARBOSA E DANIEL OLIVEIRA. *LIVRO PORTO INTERIOR, FOTOGRAFADO NUMA VIELA DO CENTRO HISTÓRICO DO PORTO* (2012)

O PROF GODIN. *FOTOGRAFIAS DO EDIFÍCIO TRANSPARENTE, NO PORTO* (2007). DISPONÍVEL EM <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=443401&page=4>

PÁGINA 130–131

O PROF GODIN. *FOTOGRAFIAS DO EDIFÍCIO TRANSPARENTE, NO PORTO* (2007). DISPONÍVEL EM <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=443401&page=4>

MARIA JOÃO BARBOSA E DANIEL OLIVEIRA. *LIVRO PORTO INTERIOR, FOTOGRAFADO NUMA VIELA DO CENTRO HISTÓRICO DO PORTO* (2012)

REM KOOLHAAS. *CONTENT: €€\$ REGIME 1989–2003* (2004) DISPONÍVEL EM <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.pt/2011/05/rem-koolhaas-un-genie-reactionnaire.html>

PÁGINA 132–133

MARIA JOÃO BARBOSA E DANIEL OLIVEIRA. LIVRO *S,M,L,XL, FOTOGRAFADO NO EXTERIOR DA CASA DA MÚSICA, NO PORTO* (2012)

MARGEM SUL DO RIO DOURO FOTOGRAFADA A PARTIR DO INTERIOR DE UMA CASA MODULAR ATRACADA JUNTO À ALFÂNDEGA DO PORTO, EXPOSIÇÃO *OPORTO SHOW* (2012)

FRAMES RECOLHIDOS DO DOCUMENTÁRIO ÁLVARO SIZA: *OPORTO ARCHITECTURE SCHOOL* (2012)

FOTOGRAFIA EXTERIOR DO EDIFÍCIO DA FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, PROJECTADO POR ÁLVARO SIZA VIEIRA (2012)

PÁGINA 134–135

FOTOMONTAGEM: OS FLUXOS PRODUTIVOS DE ÁLVARO SIZA VIEIRA E DE REM KOOLHAAS (2012) IMAGENS RECOLHIDAS DE <http://www.alvarosizavieira.com> E DE <http://www.oma.eu>

PÁGINA 136–137

FOTOGRAFIA DA RUA DE STA. CATARINA, NO PORTO (2012)

FOTOGRAFIA DE MOBILIÁRIO DESENVOLVIDO POR UM GABINETE DE DESIGN PORTUENSE, EXPOSIÇÃO *OPORTO SHOW* (2012)

FOTOGRAFIAS: IMAGENS ESPALHADAS PELO CENTRO HISTÓRICO DO PORTO (2011)

FOTOGRAFIA DE UMA INSTALAÇÃO DESENVOLVIDA PELO GABINETE *DESIGN FACTORY*, EXPOSIÇÃO *OPORTO SHOW* (2012)

PÁGINA 138–139

AUTOR DESCONHECIDO. IMAGENS REFERENTES AO PROJECTO *PORTO S. BENTO*, INSERIDO NO PROGRAMA *MANOBRAS NO PORTO* (2012)

SEQUÊNCIA DE FOTOGRAFIAS DE DOIS ELÉCTRICOS, JUNTO AO MUSEU DO CARRO ELÉCTRICO DO PORTO (2012)

PÁGINA 140–141

VÁRIOS AUTORES. IMAGENS RESULTANTES DO *AI MARIA!*, INSERIDO NO PROGRAMA *MANOBRAS NO PORTO* (2012)

PÁGINA 142–143

VÁRIOS AUTORES. IMAGENS RESULTANTES DO *AI MARIA!*, INSERIDO NO PROGRAMA *MANOBRAS NO PORTO* (2012)

FOTOGRAFIAS DE IMAGENS PUBLICITÁRIAS EXPOSTAS EM DIVERSOS LOCAIS ‘EXTERIORES’ DA CIDADE DO PORTO (2012)

PÁGINA 144–145

ANDREW HOWARD. FOTOGRAFIAS DO PORTO INSERIDAS NUM FOLHETO PUBLICITÁRIO COM VISTA À INTERNACIONALIZAÇÃO DO MESTRADO EM DESIGN GRÁFICO DA ESAD (2012)

MARIA JOÃO BARBOSA E DANIEL OLIVEIRA. LIVRO *PORTO INTERIOR, FOTOGRAFADO EM DIVERSOS LOCAIS ‘EXTERIORES’ DA CIDADE DO PORTO* (2012)

FOTOGRAFIAS DA VIDA ‘EXTERIOR’ DA PRAÇA DA RIBEIRA, PORTO (2012)

PÁGINA 146–147

FOTOGRAFIAS DA VIDA ‘EXTERIOR’ DA PRAÇA DA RIBEIRA, PORTO (2012)

DESIGN DAS “ESPUMAS”: IMAGEM E ESPAÇO NUM PORTO COMUM

MARIA JOÃO BARBOSA E DANIEL OLIVEIRA. LIVRO *PORTO INTERIOR, FOTOGRAFADO EM DIVERSOS LOCAIS ‘EXTERIORES’ DA CIDADE DO PORTO* (2012)

PÁGINA 148–149

IMAGENS RECOLHIDAS DO SOFTWARE *GOOGLE EARTH*: EMPREENDIMENTO *ARRÁBIDA PLACE*, GAIA (2012)

VÁRIOS AUTORES. *RANDOM STREET ART & GRAFFITI IN PORTO* (2012) DISPONÍVEIS EM <http://www.stick2target.com/?s=random+porto&x=0&y=0>

FOTOGRAFIA ‘INTERIOR’ DA PARAGEM DA RIBEIRA DO FUNICULAR DOS GUINDAIS, PORTO (2012)

AUTOR DESCONHECIDO. *WEBISTE DO EMPREENDIMENTO ARRÁBIDA PLACE* (2012) DISPONÍVEL EM <http://www.arrabidaplace.com/home.html>

PÁGINA 150–151

FOTOGRAFIAS DE FACHADAS: *IGREJA DE S. NICOLAU*; *RESTAURANTE PIMM’S*; *PALÁCIO DA BOLSA*, TODAS JUNTO À PRAÇA DO INFANTE, PORTO (2012)

FOTOGRAFIA DA CAPELA DAS ÁLMAS NA RUA DE STA. CATARINA, PORTO (2012)

FOTOGRAFIA DE UM EMPREENDIMENTO HABITACIONAL JUNTO À ROTUNDA DE FRANCOS, PORTO (2012)

FOTOGRAFIAS DE STREET ART QUE CONVIVE COM UM MURAL POLÍTICO, RESPECTIVAMENTE NA RUA DO BREYNER E NA RUA DO ROSÁRIO, PORTO (2012)

VÁRIOS AUTORES. FOTOGRAFIAS DA EXPOSIÇÃO ‘PÚBLICA’ DE FAIXAS RELATIVAS AO MOVIMENTO *Es.COL.A DA FONTINHA, PORTO* (2012) DISPONÍVEIS EM <http://escoladafontinha.blogspot.pt/>

PÁGINA 152–153

VÁRIOS AUTORES. FOTOGRAFIAS DE ASSEMBLEIAS POPULARES E EXEMPLOS DE UMA LINGUAGEM DE COMUNICAÇÃO, MOVIMENTO *Es.COL.A DA FONTINHA, PORTO* (2012) DISPONÍVEIS EM <http://escoladafontinha.blogspot.pt/>

PÁGINA 154–155

MARIA JOÃO BARBOSA E DANIEL OLIVEIRA. LIVRO *S, M, L, XL, FOTOGRAFADO NO EXTERIOR CASA DA MÚSICA, PORTO* (2012)

AUTOR DESCONHECIDO. FOTOGRAFIA DE UMA MANIFESTAÇÃO DO MOVIMENTO *Es.COL.A DA FONTINHA, JUNTO À CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO* (2012) DISPONÍVEIS EM <http://escoladafontinha.blogspot.pt/>

PÁGINA 156–157

AUTOR(ES) DESCONHECIDO(S). FOTOGRAFIAS DE UMA MANIFESTAÇÃO; FOTOGRAFIAS DE ACTIVIDADES LÚDICAS E EDUCATIVAS A DECORRER NO ESPAÇO ‘DA RUA’; EXEMPLOS DE UMA LINGUAGEM DE COMUNICAÇÃO: *TODOS NO PORTO E RELATIVOS AO MOVIMENTO Es.COL.A DA FONTINHA* (2012) DISPONÍVEIS EM <http://escoladafontinha.blogspot.pt/>

PÁGINA 158–159

FOTOGRAFIA: *DIVISÓRIA METÁLICA NO CENTRO HISTÓRICO DO PORTO* (2012)

PÁGINA 160–161

AUTOR DESCONHECIDO. FOTOGRAFIA DE UMA MANIFESTAÇÃO DO MOVIMENTO *Es.COL.A DA FONTINHA, JUNTO À CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO* (2012) DISPONÍVEIS EM <http://escoladafontinha.blogspot.pt/>

AUTOR DESCONHECIDO. *FLYER DA CONVOCATÓRIA ABERTA LANÇADA À CIDADE PELA INICIATIVA MANOBRAS NO PORTO* (2012)

DISPONÍVEIS EM <http://manobrasnoporto.com>

PÁGINA 162–163

AUTOR DESCONHECIDO. *CARTAZES DO MOVIMENTO Es.COL.A DA FONTINHA, NO PORTO* (2012) DISPONÍVEIS EM <http://escoladafontinha.blogspot.pt/>

PÁGINA 164–165

AUTOR DESCONHECIDO. *SCREENSHOTS DO WEBSITE REFERENTE AO PROJECTO MUSEU DO RESGATE, INSERIDO NA INICIATIVA MANOBRAS NO PORTO* (2012) DISPONÍVEIS EM <http://museudoresgate.org>

PÁGINA 166–167

PAULO PIMENTA. *FOTOGRAFIAS RESULTANTES DO PROJECTO O DOMÉSTICO SAIU À RUA, INSERIDO NA INICIATIVA MANOBRAS NO PORTO* (2012) DISPONÍVEIS EM http://paulopimenta.blogspot.pt/2012/09/o-domestico-saiu-rua_23.html

AUTOR DESCONHECIDO. *IMAGENS RELATIVAS AO PROJECTO O DOMÉSTICO SAIU À RUA, INSERIDO NA INICIATIVA MANOBRAS NO PORTO* (2012) DISPONÍVEIS EM <http://domesticosaiuarua.blogspot.pt/>

PÁGINA 168–169

PAULO PIMENTA. *FOTOGRAFIA RELATIVA AO PROJECTO O DOMÉSTICO SAIU À RUA, INSERIDO NA INICIATIVA MANOBRAS NO PORTO* (2012) DISPONÍVEL EM http://paulopimenta.blogspot.pt/2012/09/o-domestico-saiu-rua_23.html

